

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

NOVEMBRE 1959



GEORGES WILDENSTEIN  
DIRECTEUR

PARIS, 140, FG. SAINT-HONORÉ — 19 EAST 64 STREET, NEW YORK

P R E S S E S   U N I V E R S I T A I R E S   D E   F R A N C E

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

## CONSEIL DE DIRECTION

FREDERICK B. ADAMS Jr., Director, Pierpont Morgan Library, New York;  
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;  
SIR LEIGH ASHTON, Former Director, Victoria and Albert Museum, London;  
ALFRED H. BARR Jr., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;  
BERNARD BERENSON;  
SIR ANTHONY BLUNT, Curator of the Royal Collections; Director, Courtauld Institute;  
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;  
JORGE ROMERO BREST, Directeur du Musée National des Beaux-Arts de Buenos Aires;  
JULIEN CAIN, de l'Institut, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;  
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;  
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Former Director, The Frick Collection, New York;  
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;  
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;  
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;  
JOHN COOLIDGE, Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;  
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof. Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;  
MME ELENA SANSINEA de ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;  
DAVID E. FINLEY, Honorary Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;  
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;  
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;  
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;  
BLAKE MORE GODWIN, Former Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;  
LOUIS HAUTECEUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts;  
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;  
HENRI MARCEAU, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia;  
JACQUES MARITAIN, Professeur, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;  
MILLARD MEISS, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;  
ERWIN PANOFSKY, Professor, the Institute for Advanced Study, Princeton, New Jersey;  
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;  
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;  
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;  
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;  
JHR. D. C. ROËLL, Directeur général du Rijksmuseum, Amsterdam;  
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;  
JAMES J. RORIMER, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;  
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;  
GEORGES SALLES, Ancien Directeur des Musées de France;  
REYNALDO dos SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;  
EDMOND SIDET, Directeur des Musées de France;  
JOHN WALKER, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;  
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

MARTIN DAVIES, Conseiller étranger;  
AGNÈS MONGAN, Conseiller étranger.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;  
JEAN ADHEMAR, Rédacteur en Chef;  
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

# L'ABBÉ DE SAINT-NON ARTISTE ET MÉCÈNE

PAR GEORGES WILDENSTEIN

Saint-Non est une des figures les plus célèbres du monde de la curiosité au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais aussi une des plus mal connues : ses peintures sont considérées comme perdues, ses gravures, très rares en premier état, ne sont guère conservées que sous forme de retirages médiocres ; ses papiers sont perdus ainsi que ses lettres et les « billets charmants » dont nous parlent les destinataires ; ses amis n'ont laissé aucune trace de ses conversations qu'ils s'accordaient à trouver brillantes, et, au moment de sa mort, il n'y eut, en souvenir de lui, qu'une notice très brève écrite par un certain abbé Brizard<sup>1</sup>. Cette notice, enflée à plaisir a été délayée par les biographes ultérieurs<sup>2</sup> qui, sauf Weiss<sup>3</sup> et M. J. Desanlis<sup>4</sup>, n'ont à peu près rien su y ajouter.

Nous avons, heureusement, pu retrouver son inventaire après décès qui fournit, comme on le verra, des renseignements très importants sur lui-même, sur les tableaux peints par lui, sur ses collections. Nous pourrons aussi compléter ces renseignements précieux pour ses goûts et sa personnalité grâce à des documents d'archives inédits et à des lettres.

\*\*

L'abbé de Saint-Non, cadet de famille, ordonné simplement diacre, avait reçu le droit à un bénéfice en 1755, et, depuis 1758, il était un des sept cents abbés commendataires de France dont Taine<sup>5</sup> nous dit qu'ils étaient tous gens du monde, « aux bonnes façons, riches, non austères », à qui leur abbaye servait presque uniquement de maison de campagne. Son abbaye était celle de Pothières, près de Châtillon-sur-Seine, autrefois célèbre<sup>6</sup>, mais où, au XVIII<sup>e</sup> siècle, ne se trouvaient plus que huit moines, et qui avait, cependant, l'avantage de lui rapporter huit mille livres par an<sup>7</sup>, somme qui lui permettait de vivre, complétée par l'héritage de son père, ancien receveur des finances de la généralité de Tours.

Rappelons que ce père, Jean-Pierre Richard, avait été anobli, et qu'il avait acquis en

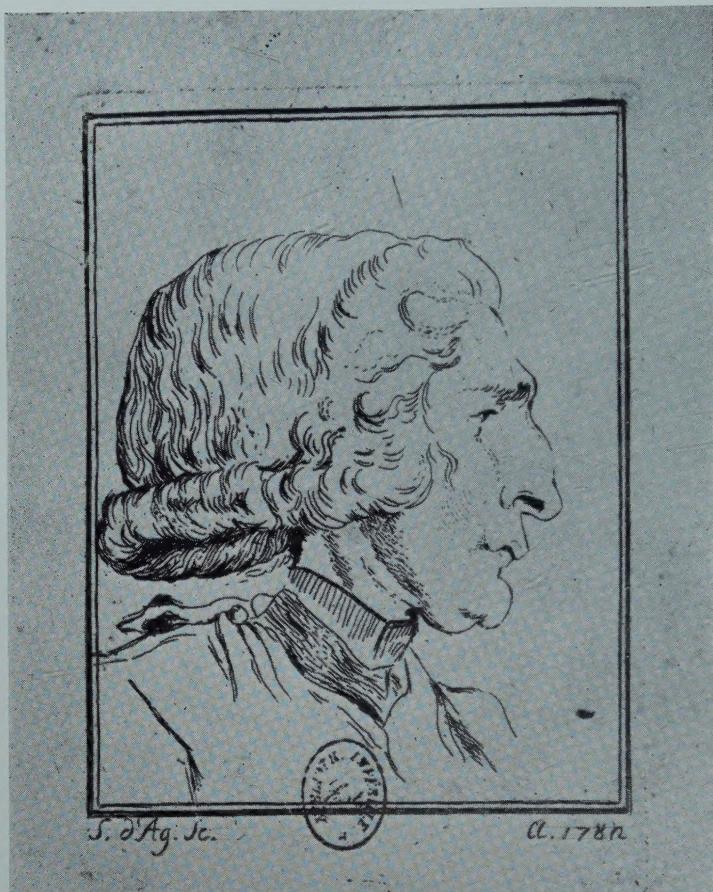


FIG. 1. — Portrait de l'abbé de Saint-Non,  
gravé par Séroux d'Agincourt. B.N., Est.

nettoyé, est inégal; le côté gauche, avec la Vierge, saint Joseph et l'Enfant, est très faible, mais la partie de droite, avec la figure d'une bergère à la robe bleue entourée de deux enfants et derrière laquelle se tient debout un berger vêtu de rouge, a un charme certain; il s'agit de la copie d'un célèbre tableau de Boucher peint pour la marquise de Pompadour et que Saint-Non connaissait peut-être par la gravure de Fessard (fig. 4)<sup>9</sup>.

Homme de goût, Saint-Non a su découvrir et s'attacher cinq ou six artistes de son temps, il a tenu à conserver le souvenir de leurs œuvres en les gravant, et il en a constitué pour lui-même une excellente collection, comme on va le voir.

\*\*

A vingt-trois ans, en 1750, il a fait, avec René, fils du financier Samuel Bernard<sup>9a</sup>, un voyage en Angleterre. Dans ce voyage, il va prendre le goût des gravures anglaises; il s'en fera envoyer, et il sera, à son retour, un des tout premiers ama-

1736 les seigneuries de la Breteche et de Saint-Non qu'il partagera entre ses deux fils. Une de ses filles épousera le grand amateur Bergeret.

L'abbé de Saint-Non (1727-1791), dont la mère descendait directement de Bon Boulogne, et qui conservait de lui une collection de dessins<sup>8</sup>, va passer sa vie en « amateur », lié avec des artistes, des littérateurs, des femmes du monde, reçu partout, voyageant à sa guise, achetant des œuvres d'art, gravant, et aussi, ce qu'on dit trop rarement, peignant à l'huile, à la gouache, au pastel. Un de ses tableaux est conservé, une *Adoration des bergers* (fig. 3) envoyée par lui à l'abbaye de Pothières, et actuellement déposée dans l'église du village où nous avons pu l'étudier. Le tableau, qui vaudrait la peine d'être

teurs français à posséder des estampes d'après Benjamin West. Son ami revenant directement à Paris, il a complété, seul, son voyage par la visite de la Hollande et de la Flandre. Il en rapportera des gravures de Rembrandt; ce goût pour Rembrandt est à noter, car désormais, toute sa vie, Saint-Non sera à la recherche des effets de clair-obscur (cf. inv. n° 219).

A Paris, il a certainement connu Boucher dont il possédait un dessin aux trois crayons et dont il avait copié au pastel au moins cinq œuvres (inv. n° 12, 13, 21-25, 86-89, 242). Il avait copié également des pastels de la Rosalba (inv. n° 47, 69-72).

En 1759, il abandonna, dans un geste de solidarité envers ses confrères, une charge de Conseiller au Parlement de Paris, et le prix de sa charge ainsi que celui de ses livres de droit lui permit, selon Brizard, de faire un grand voyage en Italie, d'où il ne revint qu'en 1761. Cette « existence nouvelle », le déchargeant d'un métier qui lui pesait, l'enchaîna. Parti avec le jeune Taraval auquel il avait « facilité la route », il arriva à Rome vers le 21 novembre 1759<sup>10</sup>. Il ne savait pas exactement ce qu'il allait rapporter d'Italie, car une lettre de recommandation adressée par d'Alembert à Voltaire disait qu'il allait à Rome « voir les chefs-d'œuvre des arts, y entendre de la bonne musique, et connaître les bouffons de toute espèce que le pays renferme »<sup>11</sup>, mais, rapidement admis dans les cercles officiels, à l'ambassade de France, à l'Académie, à la « conversation » du bailli de Breteuil, ambassadeur de l'ordre de Malte<sup>12</sup>, il a visité Rome et ses monuments avec Hubert Robert<sup>13</sup> et, vers la fin de mai 1761 il a fait la connaissance de Fragonard qu'il a emmené, ainsi que Robert, à Tivoli, évitant ainsi « les grandes sociétés, les *monsignore* » (Brizard).

La rencontre avec Fragonard a été essentielle pour lui. Il s'est tout de suite enthousiasmé pour l'artiste, dont il a été un des premiers, avec son beau-frère Bergeret, à reconnaître le talent. Il est resté lié avec lui jusqu'à sa mort, il lui a fait des achats, il l'a protégé. Bien plus, il a recherché et subi son influence. Fragonard lui a appris à peindre et à dessiner. L'inventaire inédit que nous publions montre qu'il possédait à sa mort plusieurs tableaux de Fragonard. Il en avait possédé certainement bien davantage, mais il les lui avait rendus dans un de ces gestes de générosité dont il était coutumier ; c'est ainsi, croyons-nous, qu'il faut interpréter le passage suivant de Brizard : « Un peintre aujourd'hui célèbre avait reçu de lui, en Italie et en France, des marques multipliées du vif intérêt que lui inspiraient ceux qui, à des talents distingués, joignaient des qualités aimables. Par un événement particulier, les productions de cet artiste acquirent tout à coup un prix extraordinaire. L'abbé de Saint-Non en possédait un grand nombre ; il les lui donne : *afin que tu profites de la justice du public amateur, et que tu en tires le parti avantageux que tu peux en espérer.* » Nous plaçons volontiers cette restitution autour de 1775, temps du grand succès de Fragonard<sup>14</sup> ; à sa mort, Saint-Non conservait encore, malgré cela, quatre tableaux de son peintre préféré (inv. n° 1, 2, 11, 20). Mais Saint-Non avait conservé surtout de nombreuses copies exécutées par lui d'après Fragonard, à l'huile, à la gouache, au pastel. Ces œuvres ont actuellement disparu, ou plus exacte-

ment on pourrait les retrouver parmi celles attribuées par les auteurs (sinon données par eux avec assurance) à Fragonard lui-même. Les originaux se placent dans la production du maître autour de 1770 surtout; un ou deux seulement sont des œuvres de jeunesse. On peut les imaginer d'après un grand pastel, seul signé et daté à notre connaissance (1779), représentant d'après Fragonard : Rosalie, fille de l'artiste et la jeune Marguerite Gérard (fig. 5)<sup>14 a</sup>.

Saint-Non avait aussi de très nombreux dessins de Fragonard d'après les maîtres, exécutés à Naples et dans le fameux voyage de retour (inv. n° 138-157, 237-239) fait avec l'artiste, qu'on connaît bien<sup>15</sup>. C'est peu après ce retour, en 1769, que Fragonard peignit les tableaux de la collection La Caze au Musée du Louvre, dont le portrait de Saint-Non, le portrait de la Bretèche et la figure de *l'Inspiration*.

Après le voyage d'Italie de 1759-1761, et en dehors de l'amitié et de l'admiration de l'abbé pour Fragonard qui se manifestera souvent, bien peu d'événements marquent sa vie qui est, en fait, dirigée dans le sens du souvenir de ce voyage, et de l'amitié de l'artiste avec lequel il l'a fait. A son exemple, il va graver, et il va éditer plusieurs suites d'estampes sur l'Italie, afin de nourrir sa nostalgie pour ce beau pays. Brizard l'a dit, en insistant sur le fait que Saint-Non était « né pour les arts et pour l'amitié; ces deux divinités partagèrent et embellirent sa vie ».

Il grave à l'eau-forte et aussi au lavis, car il est lié « dès l'enfance » avec le graveur Jean-Baptiste Delafosse (1721-1806), auteur d'excellentes eaux-fortes d'après Carmontelle, mais aussi de gravures dans le genre du crayon (1757) et du lavis; Delafosse, selon Brizard, a imaginé un procédé d'aquatinte dans le genre de celui de Leprince, que celui-ci s'obstinait à cacher<sup>16</sup>. En gravant en manière de crayon une tête de Vieillard d'après Boucher, Delafosse avait écrit à la pointe au bas de l'estampe : « Je supplie très humblement M. l'abbé Richard de Saint-Non, qui, par son amour pour les Beaux-Arts, connaît tout l'avantage de celui-ci [ce procédé], et s'est intéressé sincèrement à sa découverte, de recevoir ces premices comme un gage de mon respect et de l'attachement le plus sincère. » Delafosse restera toujours lié avec Saint-Non, qui, le 23 novembre 1791 encore<sup>17</sup>, transportait sur sa tête et celle de sa femme les 210 actions de la tontine Lafarge composant sa fortune, à condition de recevoir d'eux pendant le reste de sa vie une rente annuelle de 2.400 livres. Les traits de ce Delafosse nous sont connus grâce à un pastel resté dans sa famille jusqu'en 1923, exposé en 1920 aux Pastellistes français, attribué à Coypel<sup>18</sup> (fig. 2); un autre pastel représentant un Jeune étudiant, sans doute son fils, portant sous le bras un carton à dessin avec le nom « La Fosse », a été autrefois attribué par P. Gaston-Dreyfus à Lépicié<sup>19</sup>.

Nous avons insisté sur Delafosse, car il a été l'auxiliaire reconnu ou anonyme des grands travaux de gravure de Saint-Non; il est le dépositaire du *Voyage de Naples* dont nous reparlerons, et surtout il n'a signé aucune gravure de 1767 à 1778, dates de l'élaboration de ce voyage et d'une autre suite. C'est donc sans doute Delafosse qui donna à Saint-Non le goût de graver, qui le guida dès 1753, et le conseilla

pour ses éditions. Mais Saint-Non, pendant une dizaine d'années, grava surtout à la manière de Fragonard. *Le petit parc*, gravé par lui en Italie, le prouve. Il ne s'agit pas, quoique nous ayions pu dire comme tous les historiens, d'une copie d'une gravure de Fragonard par Saint-Non, mais d'une gravure de Saint-Non faite aux côtés de Fragonard; d'ailleurs les différences entre les deux gravures ont été soulignées comme leur ressemblance. Rien ne s'oppose à ce que Saint-Non, comme Fragonard, ait travaillé sur place puisqu'en janvier 1760 Pacciaudi écrit à Caylus que Saint-Non *se tue à dessiner, à graver, à peindre*<sup>20</sup>.

Les gravures de Saint-Non, surtout celles de cette époque, ont un grand charme, et sont des exemples caractéristiques de la « gravure

libre ». Cependant, Saint-Non avait l'intelligence de ne pas prendre ses œuvres au sérieux; il se considérait comme un amateur, et ne voulait vendre lui-même ses estampes. Dans la lettre inédite du 1<sup>er</sup> mars 1779 citée plus loin, il explique qu'il a « depuis longtemps donné à un de mes anciens domestiques toutes les planches que j'ai pu graver, et en faisant moi-même on ne saurait moins de cas », car ce sont de « mauvaises et détestables gravures », des « méchants griffonnis »<sup>21</sup>.

Il allait, à son retour en France, graver des vues d'Italie d'après Hubert Robert<sup>22</sup>, puis en 1765 une suite d'aquatintes d'après Fragonard, et enfin, en 1770-1773, les dessins faits pour lui par Fragonard d'après les maîtres italiens pendant leurs voyages, sous le titre de *Fragmens des peintures et tableaux les plus intéressants des palais et églises d'Italie* (6 suites, 190 planches)<sup>23</sup>.

Encouragé par cette publication, Saint-Non veut en éditer d'autres. Il s'associe en 1776 avec Benjamin de Laborde, revenu récemment d'Italie, pour donner un

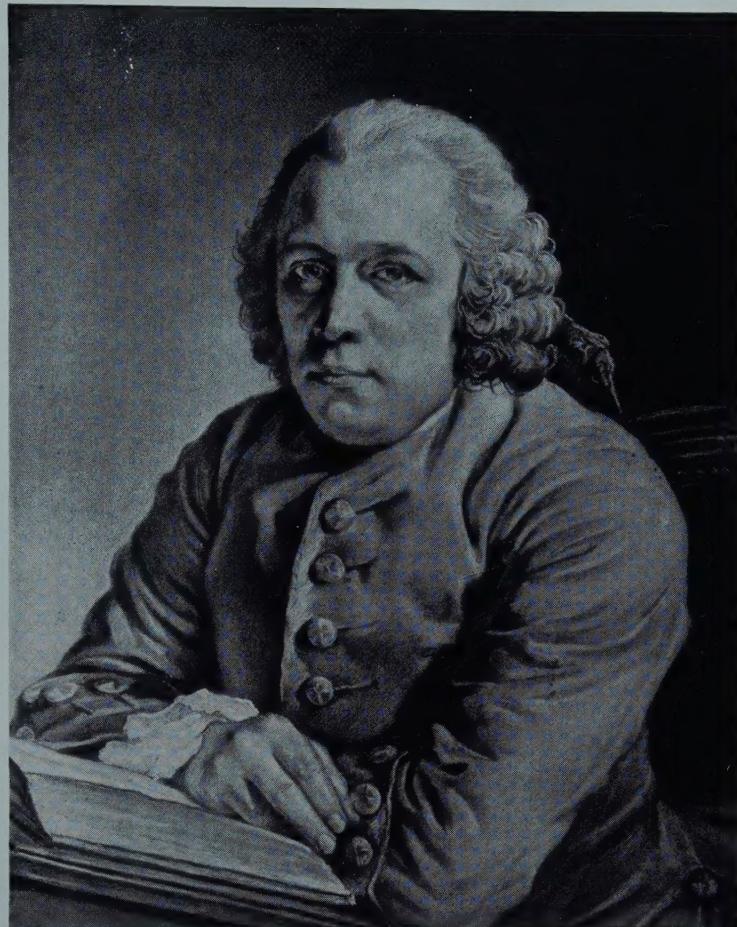


FIG. 2. — Le graveur Delafosse, école française,  
XVIII<sup>e</sup> siècle. Coll. particulière.



FIG. 3. — L'Adoration des Bergers, par Saint-Non. Eglise de Pothières.  
Phot. Chameau, Châtillon-sur-Seine.



FIG. 4. — L'Adoration des Béliers, gravée par E. Fessard, d'après Boucher. B.N., Est.

Voyage en Suisse et en Italie à paraître sous le titre de *Tableaux de la Suisse et de l'Italie*, 1.200 estampes; le *Tableau de la Suisse* commence à paraître alors, et le prospectus, dans le *Mercure de France* de juin 1777, annonce que « M. l'abbé de Saint-Non... s'est chargé de présider à l'exécution de cet intéressant ouvrage, secondé des conseils de MM. Cochin, Fragonard et Robert, et des talents des graveurs en tous genres... ». Les deux volumes sur la Suisse paraissent en 1779, mais ils déçoivent le public qui ne souscrit guère à la suite; Laborde, d'ailleurs, retire une partie de ses capitaux de l'association pour se consacrer à une description de la France<sup>24</sup>. Saint-Non la reprend avec son frère la Bretèche sous la forme d'un *Voyage de Naples et Sicile*<sup>25</sup> qui paraît de 1781 à 1786 en cinq volumes; le texte, quoique signé par Saint-Non, est rédigé sur place par le jeune Vivant Denon aidé de savants qui lui fournissent des « mémoires ».

Saint-Non, en effet, s'il était allé à Naples en 1760, n'avait jamais fait le voyage de Sicile. Il a confié la rédaction et le séjour dans les pays décrits à Vivant Denon, alors tout jeune. C'est donc toujours Denon qui parle, lorsqu'il est question par exemple de « l'ample provision de crayons, de couleurs et de papiers de toute espèce » acquis à Naples avant le départ, des paysages, des « charmantes vues » exécutées par « un de nos dessinateurs », du voyage fait à cheval avec un mulet de suite ou dans une litière; c'est Denon qu'on voit reçu dans le couvent de San Vito de Polignano, où les voyageurs sont traités par le prieur des cordeliers « avec la grâce d'un seigneur châtelain qui aurait passé sa vie dans la meilleure compagnie » (fig. 8). Vivant Denon, enchanté au début de servir de *nègre*, se révolta lorsque ses fonctions de chargé d'affaires à la Cour de Naples en eurent fait un personnage; mais Saint-Non lui objecta leur convention, et exposa lui-même la question dans le *Mercure de France* du 31 décembre 1785.

Mais la charge de la publication revenait entièrement à Saint-Non, qui corrige le texte de Vivant Denon, et dont l'activité d'abord vive devient presque effrayante; il fait travailler Chatelet, Desprez et des graveurs; il se lève chaque matin dès six heures, il s'épuise, et est obligé de se mettre, pour se rétablir, au régime du lait d'ânesse, ce qui nous vaut une requête plaisante adressée par lui à d'Angiviller, directeur des Bâtiments : « M. l'abbé de Saint-Non, asservi pour régime au lait d'ânesse, prie M. le Directeur Général, par l'entremise de M. Robert, de lui accorder la permission de faire paître sa nourrice aux Champs-Elysées<sup>26</sup>. » Saint-Non, qui habite en effet non loin des Champs-Elysées, 8, rue du Faubourg-Saint-Honoré (presque en face l'hôtel Beaujon), sollicite les souscripteurs, et nous possédons une belle lettre inédite adressée par lui à l'amateur allemand Heinecken (1<sup>er</sup> mars 1777); il lui demande de prendre en Allemagne l'ouvrage « sous sa protection »<sup>27</sup>. Il présente à l'Académie le 7 avril 1781 le 1<sup>er</sup> tome terminé<sup>28</sup>, le 1<sup>er</sup> février 1782 le second<sup>29</sup>, et à partir du 27 avril 1783 les chapitres du tome III<sup>30</sup>. L'Académie des Beaux-Arts l'a en effet appelé comme Associé libre en décembre 1777<sup>31</sup> puis en 1785, à la mort de son beau-frère Bergeret, comme membre honoraire amateur<sup>32</sup>. Le *Voyage*,

dédicacé à la reine Marie-Antoinette, semble avoir été goûté dans les cercles mondains et à la Cour. Mme Elisabeth en avait un exemplaire, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Nationale<sup>33</sup>; Goethe le lira et s'en servira lorsqu'il écrira, lui aussi, un *Voyage en Italie*.

En dehors de ce *Voyage*, nous entendons peu parler de Saint-Non, sinon en 1778, lors de la visite de Franklin à Paris. Franklin ne connaît que la gravure au burin, et il se montre curieux d'une gravure « plus expéditive », le lavis; Saint-Non l'invite à déjeuner, et a le temps alors de graver à l'aquatinte et de tirer sur papier son portrait<sup>34</sup>. Mais nous savons qu'il menait une vie mondaine, se montrait assidu aux concerts de société, était reçu chez Mme Geoffrin, et appréciait vivement Mme de Sabran. L'abbé Brizard, qui l'avait bien connu alors, disait qu'il avait « une imagination vive, un caractère ardent, une âme sensible ».

A la fin de sa vie Saint-Non semble s'être intéressé au jeune paysagiste Chatelet dont les dessins et les peintures devaient charmer un amant de l'Italie. Il possédait de Chatelet des tableaux de paysages et de ruines, des « marines avec sujets de matelots » (inv. n° 6, 38-43); il avait copié lui-même deux paysages de l'artiste, et il avait encore de lui une « *vue des glacières de Suisse* avec figures et vaches sur la gauche ». Il a beaucoup goûté, également, le suédois Desprez qui a dessiné de nombreuses planches de son *Voyage*<sup>35</sup>.

Saint-Non, ami de Chamfort et de l'abbé Delille, admirateur de Rousseau, de Voltaire, de Franklin, était favorable aux idées nouvelles; au début de la Révolution, il avait été le premier à abandonner une partie de son bénéfice en offrande patriotique, il avait même été jusqu'à en abandonner non le quart mais la moitié, et l'Assemblée Nationale lui avait donné l'honneur du procès-verbal<sup>36</sup>. Il possédait le *Portrait de Lafayette* gravé par Debucourt (inv. n° 118), et nous voyons aussi, d'après ses papiers, qu'il avait souscrit à la gravure représentant Mirabeau en pied d'après Boze, ainsi qu'à celle de Vivant Denon représentant le *Serment du Jeu de Paume* d'après David. Il avait été un des fondateurs de la Société républicaine des Arts en 1790<sup>37</sup>. Son dernier mot fut, le jour de sa mort, le 25 novembre 1791 : « *Et le patriotisme, se soutient-il* »<sup>38</sup>.

Sa mort fut « notifiée » à la séance de l'Académie Royale du 25 novembre 1791 par le secrétaire, mais sans commentaire; seul Gabriel Brizard<sup>39</sup> rédigea à l'usage de ses « amis intimes » une *Notice* publiée en 1791 et rééditée avec quelques corrections au début du XIX<sup>e</sup> siècle. C'était bien peu de chose pour un amateur de cet ordre, sensible et généreux, qui, s'il n'avait jamais su ou osé faire autre chose que des copies de ses peintres préférés, a cependant apprécié et encouragé Boucher et surtout Fragonard.

G. W.

SUMMARY : *The Abbé de Saint-Non, artist and mecenat.*

For the first time published here, the inventory of Saint-Non estate after his death shows the real figure of the collector, the friend of artists (Boucher, Fragonard, Desprez, Denon), and also the painter. Saint-Non dared not make paintings of his own, he copied the works of his friends, especially the works of Fragonard.



FIG. 5. --- ROSALIE FRAGONARD et Mlle GÉRARD, par Saint Non.  
d'après Fragonard, pastel, 1779. Coll. particulière.



FIG. 6. — Le petit parc, gravure de Saint-Non.

#### NOTES

1. *Notice sur l'abbé de Saint-Non*, 1791, 36 p. in-12.
2. Louis GUIMBAUD, *Saint-Non et Fragonard*, 1928, in-8°.
3. Dans *Biographie Michaud*, t. XL, 1825, pp. 31-33.
4. Jean-Claude Richard de Saint-Non... abbé commendataire de l'abbaye Saint-Pierre-de-Pothières, dans le *Bulletin de la Société archéologique... du Châtillonnais*, 1949-1950. Nous devons remercier M. R. Paris, Conservateur de la Bibliothèque municipale et du Musée de Châtillon-sur-Seine qui nous a fourni plusieurs indications.
5. *Origines de la France contemporaine*, t. I, pp. 84, 115.
6. Cf. René LOUIS, *Girart, comte de Vienne et ses fondations monastiques*, 1946, pp. 51, 138-141 et pass.
7. Ce revenu était modeste, comparé par exemple à celui de M<sup>sr</sup> de Girar, évêque de Rennes, qui touchait 40.000 livres de ses abbayes, à celui de M<sup>sr</sup> de Mar-

beuf, évêque d'Autun, qui en touchait 50.000, ou surtout de M<sup>sr</sup> de Rohan, archevêque de Strasbourg, qui en recevait 400.000 livres.

8. Voir aux Archives Nationales, *Insinuations au Châtelet* (Y70, p. 174) le testament de M. de Boulogne, ancien contrôleur général des finances et son codicille du 7 décembre 1768 : « Je lègue à M. Richard de Saint-Non, mon autre neveu..., tous les portefeuilles et dessins originaux de feu mon père, soit esquisses de compositions, soit études de ses tableaux, comme aussi ses grands portefeuilles remplis de toutes ses académies dessinées avec soin, étant persuadé qu'un legs de ce genre, conforme au goût de mon neveu, doit lui être agréable. » Ces portefeuilles ne figurent pas en 1791 dans l'inventaire après décès de Saint-Non, qui en avait donc disposé avant, peut-être en faveur d'une institution?

9. Sur le rôle de l'abbé de Saint-Non à Pothières, cf. DESANLIS, *op. cit.* (« tout heureux de sa nomination [donc en 1758] il écrit à ses religieux, et peint pour

l'église de l'abbaye une Adoration des bergers... »). M. Marcel Coingt, Membre de la Société historique et archéologique du Châtillonnais veut bien nous donner des renseignements sur deux tableaux offerts par Saint-Non à Pothières et transférés à l'église proche, de St-Vorles de Châtillon-sur-Seine : « Le tableau du Christ soutenu par des anges [d'après Alonso Cano] est tellement abîmé que, si vous ne me l'aviez écrit, j'aurais ignoré ce qu'il représentait... quant au Bon Pasteur je n'en ai pas vu de traces. Mais il y a quelques tableaux si abîmés qu'on ne peut plus distinguer les sujets ». Le Christ porte en bas les armes de l'abbaye de Pothières, « un ovale traversé d'une bande blanche avec deux marguerites en haut et une en bas sur fonds rouge... Au-dessus, une couronne surmontée de la mitre et de la crosse ». Voir sur ces tableaux E. NESLE, *Album pitt. de l'arrondissement de Châtillon-sur-Seine*, Châtillon et Dijon, [1853], p. 5 du texte de Mignard.

9 a. René, frère du Président Bernard de Rieux (peint par la Tour), fut maître des requêtes et épousa Mlle de la Cosse, descendante d'un Grand Ecuyer.

Surintendant de la Maison de la Reine, il fit banquette en 1731 et Voltaire, ruiné, ne lui pardonna pas. Sa fille épousa l'année suivante, en 1732, M. de Lamignon.

10. Cf. la lettre de Natoire à Marigny datée de ce jour dans la *Correspondance des Directeurs*, t. XI, p. 319.

\* 11. Citée par Guimbaud. Il avait des lettres de recommandation pour toute la route, et le 18 novembre 1759, Rousseau remerciait le pasteur Vernes de « la bonne réception que vous avez faite à l'abbé de Saint-Non..., vous l'avez fêté, présenté à M. de Voltaire, en un mot que vous l'aviez reçu comme recommandé par un ami. Il est parti le cœur plein de vous et sa reconnaissance a débordé dans le mien ».

12. Il a fait travailler en 1760 les jeunes sculpteurs Bridault et Berruer pour offrir un présent au bailli. Celui-ci, grand amateur d'architecture et de sujets de genre, auquel M. Jean Vallery-Radot va consacrer une notice dans les *Actes du Congrès d'histoire de l'art* (1959), a acheté à Fragonard le célèbre tableau de *l'Enjeu gagné*.



FIG. 7. — Danse villageoise, gravure de Saint-Non, d'après Bénard. B.N., Est.

13. Qu'il voulait emmener à Naples le 17 avril 1760. Cf. lettres de Natoire de la veille dans la *Correspondance des Directeurs*, t. XI, p. 337. Le projet ne s'est pas réalisé. Cf. Nolhac, *H. Robert*, p. 28.

14. Nous retrouverons dans une vente anonyme du 17 décembre 1787 un ensemble de dessins de Fragonard d'après les maîtres, exécuté en Italie avec St-Non, et présenté comme « un trésor pour les arts ».

14 a. En 1773, un autre amateur, le comte de Brehan, faisait des copies au pastel de deux Fragonard, *Portrait d'un comédien*, *Portrait d'une cantatrice*.

15. Peut-être sont aussi des copies de Fragonard les pastels suivants : *la Femme qui écrit*, *la Femme qui lit une lettre*, *l'Homme vêtu à l'espagnole*, *un Vieillard* (inv. n° 26, 27, 28, 29).

16. Saint-Non semble avoir été lié quelque temps avec Leprince, et il a gravé d'après lui.

17. Acte conservé par lui et cité à la fin de son testament.

18. Voir la *Renaissance*, mai 1920, p. 230 : « Il serait fort possible qu'au lieu du nom de Coypel on dût bientôt en inscrire un autre... et même plus illustre. »

19. Voir *Catalogue raisonné... de N. B. Lépicié*, 1923, p. 112, n° 377.

20. Cf. GUIMBAUD, *op. cit.*, p. 23.

21. On voit en effet à plusieurs reprises que les gravures de Saint-Non étaient vendues par un de ses domestiques, sans doute son valet de chambre Jacques Hiver, à la veuve duquel Saint-Non faisait une rente à sa mort d'après l'inventaire de ses papiers. Saint-Non les offrait à ses amis, notamment à Rousseau qui, à son tour, le 5 mars 1767, en offrait un portefeuille à lord Nuneham.

22. Il faudrait étudier les rapports entre Saint-Non et Hubert Robert. Saint-Non lui reproche peut-être d'être le protégé du bailli de Breteuil, car il semble cesser avant le retour d'Italie de Robert (1765) de s'intéresser à lui. Il paraît bien ne posséder de lui que des œuvres du voyage de 1759-1761 (voir inv. n° 9, 14, 45, 49, 58, 138-157, 238).

23. On verra un exemplaire exceptionnel de ce volume au Cabinet des Estampes, avec figures lavées à la sépia. Sans doute l'exemplaire Martin, Bordes et Beurdeley.

24. L'acte d'association avec Laborde datait du 5 août 1777 (inventaire des papiers de Saint-Non). Selon Guimbaud (*op. cit.*, p. 159), Laborde se serait désisté en 1783, et aurait été remplacé par Girardin, lié aussi avec Saint-Non, et qui aurait, selon Brizard, organisé une promenade sur l'eau à Montmorency, de Rousseau et de l'abbé.

25. *Voyage pittoresque, ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, chez Delafosse, 1781-1786, 4 tomes en 5 volumes. Réimpression avec les mêmes planches chez Dufour en 1829. Benjamin de Laborde avait un exemplaire complet, avec les dessins.

26. 21 Mai 1787, A. Nat., 01218X, p. 67 (*Renvois et Décisions...*).

27. « Je vous demanderai, monsieur le Baron, de vouloir bien prendre sous votre protection en Allemagne un ouvrage fort considérable, à la teste duquel je me suis mis par amour pour les Arts et pour un pays dont les ressouvenirs me seront agréables toute ma vie, l'Italie. Je prends la liberté de joindre à ma lettre un prospectus... Mais ce que je peux y adjouter et qui est bien intéressant pour moi, c'est que les frais infinitésimales qu'entraîne cette entreprise sont faits par moi et par mon frère, et que, si je ne comptais pas sur un grand nombre de souscripteurs, il me serait impossible de le continuer sans nous ruiner, et il ne faut pas que notre goût pour les arts aille jusqu'à cet excès-là. Dès circonstances malheureuses, la guerre, et plus que tout, la froide et monotone suite des *Tableaux de la Suisse* a détourné beaucoup de personnes de s'y abonner... »

28. Il avait présenté la première livraison à l'Académie le 7 mars 1778, cf. *Procès-Verbaux*, t. VIII, p. 329, puis la deuxième (*ibid.*, p. 334). Il faut se rappeler qu'avant la mort de Rousseau, Saint-Non a pu lui offrir des gravures de son *Voyage*, et, comme quelqu'un parlait de les enluminer : « Non, non, dit Rousseau, mon imagination y mettra les couleurs » (BRIZARD, *op. cit.*, pp. 14-15).

29. *Procès-Verbaux*, IX, pp. 62, 101.

30. *Ibid.*, pp. 117, 119, 134, 142, 145, 199. Dernière livraison le 29 avril 1786, *ibid.*, IX, p. 283. L'Académie déclare alors regarder « cet ouvrage comme un monument de la persévérance, du zèle et des connaissances dans les arts et dans les lettres de cet amateur distingué... » et l'abbé Brizard, dans *Le Mercure de France* de février 1787, analyse l'ouvrage (son article est réimprimé en brochure éditée chez Delafosse).

31. *Ibid.*, t. VIII, pp. 311, 313.

32. *Ibid.*, t. IX, p. 227.

33. Cf. Cohen, éd. de 1912. Les dessins de Fragonard sont dispersés. Mme Elisabeth avait depuis 1874 pour secrétaire de son cabinet Chamfort, ami de Saint-Non.

34. BRIZARD, *op. cit.*, pp. 14 et 15. Voir aussi une lettre de Saint-Non à Joursanvaulx du 17 avril 1778, citée notamment par M. Ed. Pognon dans le *Cat. de l'exposition Franklin à la B. N.*, 1956, n° 120, « plaisanterie faite en une matinée, et uniquement pour donner une idée à cet homme célèbre qui désirait savoir comment on gravait dans ce genre-là ». Cette aquatinte (*Franklin couronné par la Liberté*) est exécutée au moment où Fragonard dessine également devant le grand citoyen américain l'allégorie à sa gloire « gravée par Marguerite Gérard à l'âge de seize ans » (cf. G. WILDENSTEIN, *Fragonard aquafortiste*, 1956, pp. 40-41). M. Ed. Pognon rappelle à ce propos (n° 104) un impromptu paru en 1784 dans *Le Journal des Musées* « pour le portrait de M. Franklin fait au crayon par Mlle de Givonne, âgée de douze ans ». On trouve dans l'inventaire de Saint-Non une copie du portrait de Franklin par Duplessis, exécutée peut-être par lui (inv. n° 73).

35. Voir le livre très intéressant de Nils G. WOLLIN, *Després en Italie*, Malmö, 1935, in-4°, 322 p., ill.

36. Saint-Non demanda à garder la gestion de son abbaye (*Requête d'un abbé commendataire à l'Assem-*

blée..., 1790, 8 p. in-8°); il conseilla à l'Assemblée de conserver l'abbaye dans laquelle les religieux pourraient élever gratuitement des enfants; mais elle fut vendue comme bien national le 27 mai 1791 (DE SANLIS, *op. cit.*, pp. 6-7). Ce désistement le ruina; il dut prendre pension complètement chez son frère, et c'est pour tenter d'en tirer un peu d'argent qu'il essaya de donner une nouvelle édition de ses estampes (aux cuivres malheureusement fatigués) sous le titre de *Griponis* (296 planches). On remarquera, dans l'inventaire des papiers, que M. de la Bretèche, frère de Saint-Non, a fait tous les frais du *Voyage en Sicile*.

La bibliothèque municipale de Châtillon conserve un exemplaire du *Voyage* en cinq volumes, donné « conditionnellement » à l'abbaye (il y manque naturellement

la fameuse planche des phallus, ainsi que nous l'indique M. R. Paris), et dont Saint-Non a disposé en faveur de la Municipalité de Châtillon après autorisation du Directoire du Département (janvier 1791).

37. Dans ses papiers Saint-Non avait des quittances de sommes versées comme fondateur en 1790, 1791, 1792.

38. Inhumé le lendemain dans le cimetière de Saint-Philippe-du-Roule (PIOR, *Etat civil de quelques artistes français...*, 1873, p. 172).

39. BRIZARD a écrit *Un Eloge de l'abbé Mably* (1787), des *Lettres pour l'Assemblée des notables* (1787) et de *Modestes observations sur le Mémoire des princes fait au nom de 23 millions de citoyens français* (1788).

## INVENTAIRE

APRÈS DÉCÈS DE JEAN-CLAUDE-RICHARD DE SAINT-NON DRÉSSÉ PAR M<sup>e</sup> GIARD,  
NOTAIRE, LES 21-28 JANVIER ET 3, 8, 15 FÉVRIER 1792 (ÉTUDE DE M<sup>e</sup> TOLLU,  
RUE ST-LAZARE, TEXTE COLLATIONNÉ EN 1925).

L'an 1792, le samedi 21 janvier, à 3 heures de relevée, à la requête de M. Louis-Richard de La Bretèche, ancien Receveur général des Finances de la généralité de Tours, demeurant à Paris, grande rue du Faubourg St Honoré..., en son nom, et comme exécuteur du testament de M. Jean-Claude-Richard de St Non, son frère..., par luy fait olographe le 16 mars 1790... de deux codiciles, étant ensuite, ont été déposés à M<sup>e</sup> Rameau, aussi et encore le d. S<sup>r</sup> de la Bretèche comme habile à se porter héritier pour 1/3 du d. feu S<sup>r</sup> Richard de St Non, son frère, à celle de Pierre-Denis-Claude-Richard de Frouville, cy devant Receveur particulier des Finances du Mans, représenté par Marie-François Laurens, demeurant à Paris, rue St Honoré, par. St Roch, a ce présent du nom et comme fondé de la procuration spéciale du d. S<sup>r</sup> de Frouville passé devant Marrigue, notaire du Mans, le 27 X<sup>r</sup> dernier, et à celle de M. Pierre-Jacques Bergeret, ancien Receveur général des Finances de Montauban, demeurant à Paris, grande rue du Faubourg du Roule, par. St Philippe. Le d. S<sup>r</sup> de Frouville habile à se porter héritier aussi pour 1/3 de son chef du d. feu S<sup>r</sup> Richard de St Non, son frère.

Et le d. S<sup>r</sup> Bergeret habile à se porter héritier pour ce dernier tiers du d. S<sup>r</sup> de St Non, son oncle, par représentation de D<sup>e</sup> Marguerite Richard décédée, première femme de feu M. Pierre-Jacques-Onézime Bergeret, son père et mère.

Suivent les tableaux, dessins, estampes et sculptures prisés... par le d. M<sup>e</sup> Mounier, de

l'avis de M. Alexandre-Joseph Paillet, peintre et négociant, demeurant à Paris, rue Platrière (\*).

- 1-2. Premièrement, un tableau peint sur toile dans son cadre doré, représentant une *étude de paysage* fait en Italie par Fragonard avec figures, sujet de *la Main chaude*; un autre tableau sur toile, par le même, représentant aussi un paysage d'Italie avec figures, sujet d'*une Balançoire*, prisés ensemble cent livres, cy. . . . . 100 1  
 3-4. Item, tableaux sur toile dans cadre doré, représentant les sujets de *Campagnes de Louis quatorze*, par Martin. . . . . 80 1.  
 5. Item, un tableau sur toile dans son cadre doré, par Châtelet, représentant une *Vue des glacières de la Suisse*, avec figures et vaches sur la gauche. . . . . 80 1.  
 6-7. Un tableau sur toile par M. de St Non, copie d'après Fragonard, représentant la *Décoration du berger*. — Un tableau sur toile de forme ovale, copie par M. de Saint-Non d'après Fragonard, et représentant la *Vierge considérant l'enfant Jésus endormi dans son berceau*.

(\*) Nous ne donnons que l'inventaire des œuvres d'art. Signalons toutefois que l'abbé possédait dans sa remise une berline, une diligence et deux selles. Dans sa chambre, un mobilier de velours d'Utrecht et un lit couvert de satin jaune. En argent comptant, seulement 2 155 livres en assignats. L'abbé de Saint-Non avait aussi une belle bibliothèque.

- 8-9. Un autre tableau sur toile même forme et grandeur, représentant une figure de *St Pierre*, copie d'après Fragonard par M. de St Non. — Un tableau sur toile, par M. de St Non d'après Robert, représentant la *Vue d'un pont avec figures de jardiniers qui traînent une grande échelle*. Les quatre tableaux. . . . . 70 l.
10. *Item*, un tableau ovale peint en pastel sous verre, représentant un *portrait de jeune femme ajusté d'un mantelet noir*. . . . . 20 l.
11. *Item*, un tableau sur toile, étude de paysage par Fragonard avec cascade et figures, vue de Tyvoli.
- 12-14. *Item*, deux tableaux en pastel et sous verre avec cadres noirs, l'un représente un sujet allégorique en dessin, l'autre un repos de Vénus accompagnée de l'Amour, copies par M. de St Non d'après Boucher. — Un tableau sur toile, copie d'après Robert par M. de St Non, représentant la *Vue d'un parc avec rivière et gondoles*.
15. — *Item*, un autre petit tableau, copie par le même, sujet de *Caractere* d'après Robert.
- 16-19. Un autre petit tableau sur toile, copie par M. de St Non, représentant une jeune femme sur son lit et qui se défend avec son oreiller. — Un autre petit tableau, copie sur toile par M. de St Non, représentant un paysage et moulin à eau avec figure de dessinateur. — Un autre tableau sur toile par le même, représentant un sujet de *Pan et Syrinx*. — Un autre tableau par le même et copie, représentant un paysage et masse de rochers dans le milieu. Le tout prisé. 120 l.
20. *Item*, un tableau sur toile, représentant un paysage d'Italie avec figures d'un repas (ou repos) champêtre par Fragonard. . . . . 20 l.
- 21-25. *Item*, cinq tableaux peints en pastel, représentant différentes têtes de fantaisie d'après Boucher, Fragonard et Greuze.
- 26-27. Deux autres bustes en pastel, l'un représentant une femme qui écrit, l'autre lit une lettre.
- 28-32. Deux autres bustes, aussi en pastel, portrait d'homme vêtu à l'espagnole et un vieillard. — Deux tableaux sur toile, représentant différents sujets de satyres, copies en bas-relief d'après Sauvage. — Un autre petit tableau, sujet d'enfants, imitant le bas-relief, copie d'après le même. Le tout. . . . . 70 l.
- 33-34. *Item*, un tableau sur toile, représentant une jeune femme vêtue en satin et dans l'attitude de courir, copie d'après Fragonard. — Un tableau peint en pastel, représentant Vénus sur les eaux, copie de M. de St Non. Le tout. . . . . 20 l.
- 35-37. *Item*, un petit tableau ovale à la gouache, portrait de femme qui vient d'ajuster un collier de roses à son chat. — Deux autres petits dessins coloriés par M. de St Non, représentant un jeune savoyard qui montre la curiosité, et une marmotte, copies d'après Fragonard. . . . . 12 l.
- 38-41. *Item*, deux tableaux peints sur toile, par Châtelet, représentant des paysages avec ruines et figures. — Deux autres tableaux aussi sur toile, par Châtelet, représentant paysages et marines avec figures de matelots. Les quatre. . . . . 80 l.
- 42-49. *Item*, deux tableaux sur toile, sujets de paysage, copies par M. de St Non d'après Châtelet. — Un tableau ovale sur toile, sujet de *Sainte Famille*, par M. de St Non d'après Fragonard. — Un tableau sur toile, sujet de ruines avec figures et chariot attelé de deux bœufs, copies d'après Robert par M. de St Non. — Un autre tableau sur toile, esquisse d'après Fragonard, sujet de l'*Education de la Vierge*. — Un tableau peint en pastel, copie d'après Rosa Alba, représentant des fleurs. — Un tableau sur toile, étude de paysage par Robert, représentant le *Panthéon de Rome et différents autres monuments*, prisés ensemble. . . . . 200 l.
- 50-54. *Item*, deux autres tableaux sur toile, représentant des études faites à Rome par Robert, l'un représente le *Colisée*, l'autre le *Panthéon*. Deux autres tableaux, études faites en Italie et sur toile par le même, représentant des ruines pittoresques avec figures de blanchisseuses et autres. — Un tableau, peint sur toile aussi par Robert, représentant une vue de paysage et des cascades de Tivoli avec quelques figures.
- 55-58. Quatre tableaux sur toile par le même, représentant différents points de vue de Tyvoli. Les neuf tableaux. . . . . 360 l.
- 59-66. *Item*, quatre tableaux sur toile, représentant des sujets d'enfants, sur des nuages, caractérisant les Heures du jour ou autre allégorie. — Deux tableaux peints sur toile



FIG. 8. — Vue intérieure de l'abbaye de San Vito di Polignano, illustration du *Voyage en Sicile*, gravure par Duplessis Bertaux.

- par de la Croix, représentant des *Vues de mer avec figures*. — Deux tableaux, copies par M. de St Non d'après Robert, représentant des *Vues de jardins*. Les huit tableaux. . . . . 250 l.  
 67-68. *Item*, deux tableaux sur toile dans leurs cadres dorés, représentant des *portraits de famille*, pour mémoire.
- 69-73. *Item*, quatre bustes de fantaisie et portraits dont trois peints en pastel, d'après Rosa Alba, par M. de St Non. — Un tableau sur toile, copie d'après M. Duplessis, représentant le *portrait de Franklin*. Les six... 80 l.  
 74-84. *Item*, une figure de *bergers* montée en plâtre de grandeur naturelle sur son pied d'estal... — Une figure de *Jupiter*, proportion de 3 pieds, montée en plâtre et placé sur un fût de colonne... — Quatre figures en plâtre de grandeur naturelle sur fûts de colonne en bois peint, sujets d'*Apollon*, *Hébé*, le *flûteur* et le *jeune faune portant une chèvre*. — Les deux chevaux de Marly montés en plâtre; et deux bustes; un groupe de trois figures de femmes moulé en plâtre, pour un projet de fontaine, par Clodion, les onze. . . . . 150 l.  
 85. *Item*, une table ronde en lave du Vésuve, dessinée en étoile, et placée sur un riche pied sculpté. . . . . 100 l.  
 86-94. *Item*, un tableau peint en pastel, d'après Boucher, représentant une jeune femme tenant un oiseau sur son doigt; deux autres têtes de fantaisies, peintes en pastel, aussi d'après Boucher; un dessin aux trois crayons, buste d'une jeune femme, par Boucher; un buste de femme, peint en pastel, copie d'après Greuze; deux estampes sous verre, d'après Le Prince, le marchand

- d'alouettes et le médecin clairvoyant*, avant la lettre; deux estampes sous verre, *Vues de Sicille*. Les six. . . . . 50 l.
- 95-106. Item douze estampes sous verres dans leur cadre doré, différentes grandeurs : sujet d'*Edouard IV*, imprimé en rouge; deux sujets d'appartements d'après Mlle Gérard, manière noire; la *lecture espagnole* d'après Van Loo; *Mazaniello haranguant le peuple*; *Voyage de Marie de Médicis au pont de Cé*; deux têtes de caractère; un sujet de *Vierge* d'après Angelica [Kauffmann]; *les musiciens ambulans* d'après Dietricy, le tout 100 l.
- 107-117. Item, Huit estampes sous verre dans les cadres unis...; une estampe sous verre, sujet de *Mazaniello haranguant le peuple*, avant lettre; une autre estampe, *vue d'un canal; et un sujet* d'après Beaudoin, les onze. . . . . 50 l.
- 118-127. Item, douze estampes sous verre..., *le siège d'Arras* par de la Bella;...; le *portrait de M. de Lafayette* d'après de Bucourt; autre portrait d'une maladie lisant une lettre;...; *The spanish painter* par Wollett;...; le tout. . . . . 120 l.
- 128-137. Item, Dix estampes sous verre..., *l'Académie de Londres*; le *Combat de la Hogue* d'après West;...; *la famille de West*; deux personnages, portraits qui consultent un plan; le *Sacrifice de la rose* d'après Fragonard; un *paysage* par Wollett, le tout 100 l.
- 138-157. Item, une boîte couverte en parchemin vert fermant à crochet, contenant différents lots d'estampes et dessins, savoir 25 dessins, contre épreuves de paysages par Robert et Fragonard;...; douze dessins, projets d'architecture par Paris; 27 dessins, la plus grande partie lavée de bistre par Fragonard, d'après différents grands maîtres; 58 estampes diverses...; 22 pièces de l'œuvre de M. de St Non et 4 morceaux d'architecture. Le tout. . . . . 200 l.
- 158-215. Item, un grand portefeuille... contenant *les grandes batailles d'Alexandre* par Audran, et *la Famille de Darius* par Ede linck; pièces d'après Raphaël, Van der Meulen, Largillièr. . . . . 180 l.
216. Item, une boîte pour la chambre noire, très imparfaite. . . . . 6 l.
217. Item, un portefeuille couvert de papier gris, contenant 56 estampes de toutes formes et genres dont *la Transfiguration* d'après Raphaël;...; sujets de scènes d'intérieur d'après Mlle Gérard, dont plusieurs doubles et autres d'après Fragonard. Le tout. . . . . 120 l.
218. Item, un portefeuille contenant quatre plans du *royaume d'Espagne*, dessiné et colorié;...; Le tout. . . . . 20 l.
- 219-229. Item, un portefeuille... : sujets de la Bible par Layken; six pièces, partie de l'œuvre de Watelet, dites ses *Rembranesques*; douze autres parties des *petites batailles de la Chine*;...; douze estampes diverses dont *l'Armoire* d'après Fragonard... Le tout. 30 l.
230. Item, un autre portefeuille contenant des plafonds du Corrège. . . . . 50 l.
231. Un autre portefeuille contenant 82 pièces de l'œuvre de Gérard de Lairesse; *La précaution inutile à l'eau forte*;...; six *paysages* anglais imprimés en bistre; deux grandes fêtes d'après Watteau; six caricatures gravées. . . . . 80 l.
232. Item, un autre portefeuille contenant 73 estampes de la *gallerie Farnèse* et autres; *Calliroé* d'après Fragonard; trois différents paysages par Vivarès. . . . . 70 l.
233. Item, un autre portefeuille contenant 74 estampes... d'après Raphaël et l'Albane. Le tout. . . . . 30 l.
234. Item, un petit portefeuille contenant cent estampes à l'eau-forte, la plus grande partie par de Jode, avec huit sujets dans le genre étrusque. . . . . 30 l.
- 234<sup>a</sup>. Item, un autre portefeuille contenant 86 estampes..., partie de l'œuvre de Le Prince et de Saint-Non. . . . . 20 l.
235. Item, un autre portefeuille... contenant 22 pièces de l'œuvre de Fragonard;...; deux autres... contenant au nombre de cent pièces la plus grande partie de l'œuvre de M. de St Non. . . . . 40 l.
236. Item, deux portefeuilles, marqués D, contenant ensemble 100 pièces différentes,... dont deux par Janinet. . . . . 30 l.
237. Item, une boîte de carton contenant 58 dessins par Fragonard, à la pierre d'Italie, *études de fragments antiques, bas-reliefs et figures*; un autre portefeuille contenant 46 dessins par le même et aussi à la pierre d'Italie sur papier. Les 104 dessins. . . . . 300 l.
238. Item, un autre boîte de carton contenant 46 dessins d'après les statues antiques, bas-reliefs, tableaux des grands maîtres par Fragonard et Robert, le tout. . . . . 80 l.

239. *Item*, deux autres boetes, même forme des précédentes, contenant ensemble 97 dessins, contre-épreuves faibles, à la pierre d'Italie sur papier blanc par Fragonard d'après les tableaux des grands maîtres. . . . . 100 l.
240. *Item*, un volume..., recueil de vignettes au nombre de 308 pièces. . . . . 30 l.
241. *Item*, un... recueil des *Antiquités de Piranèzi*; huit petits portefeuilles... contenant 300 pièces de tout genre,... du petit *Voyage* de M. de St Non et quelques esquisses de dessins; un volume... contenant des vases de Saly; cinq autres volumes... contenant différents mélanges d'estampes... par Ostade, Dietricci, Le Prince, Callot et autres, au nombre de 400, le tout. . . . . 150 l.
242. *Item*, six volumes reliés en veau écaille, formant la plus grande partie de l'œuvre de M. de St Non, avec un autre volume relié en veau contenant 50 dessins de paysage aussi de M. de St Non d'après Boucher. 50 l.
243. *Item*, le grand pantographe méchanique pour la réduction du dessin dans sa boete de bois de noyer. . . . . 80 l.
244. *Item*, une petite boete de bois d'acajou à compartiment garnie de tous les ustenciles pour la peinture; un autre coffret en bois de racine, fait à Londres, contenant des crayons pour peindre au pastel; un autre coffret renfermant des godets pour la peinture à gouache; une boete à couleurs de la Chine fermée d'un cadenas à secret. . . . . 60 l.
245. *Item*, deux vases de marbre jaune de Sienne forme de Médicis, sur de grands socles de marbre d'Italie..., quatre vases d'ébène de Florence des nouvelles roches, forme d'œufs avec piedouches..., une tabatière ronde de lave du Vésuve. . . . . 100 l.
- 248-267. *Item*, deux figures en plâtre proportion de 40 pouces : *Hercule Commode* et *Apollon du Belvédère* sur leurs pieds tournants en bois peint; une petite figure du *Mercure* de Pigalle en plâtre sur pareil pied...; un petit modèle de fontaine... composé de 4 figures d'Hercule supportant une grande coupe et placé sur un pied contourné en bois des Indes à filets noirs; une figure de l'*Etude* en plâtre, modèle d'une pendule; deux groupes en plâtre bronzé, sujets de *Satyres et enfans* sur socle...; une figure de Lemot en plâtre de 24 pouces de proportion; un vase à sujets d'enfants avec contour, d'après Clodion; un lion en bas-relief moulé sur l'antique; deux lions égyptiens; un buste; une petite figure de l'*Antinous*; une figure dans le style égyptien; un bas-relief en plâtre de genre arabesque avec cadre noir... 60 l.
269. *Item*, huit plaques de cuivre rondes et ovales avec figures et sujets peints en bas-reliefs sur fond à couleur lapis; deux devants de cheminée sur toile de 4 pieds sur 3; deux ébauches de bas-relief; un portrait de femme; deux toiles seulement ébauchées. 60 l.
270. *Item*, un petit portefeuille couvert en par-chemin vert contenant 40 petites estampes de tout genre dont... quatre croquis aussi coloriés par Desprez pour le petit voyage de M. de St Non;... deux petits portefeuilles marqués F contenant 100 petites estampes... le tout. . . . . 40 l.  
— *Item*, six estampes sous verre...; 50 cadres noirs garnis de leurs verres, renfermant des Vues du *Voyage pittoresque* qui sont réclamés, les six estampes et leurs cadres seulement. . . . . 40 l.
271. Etat des objets réclamés par M. de la Bretèche : — *Item*, deux portefeuilles remplis d'estampes, Vues du *Voyage pittoresque du voyage de Naples*, au nombre de plus de deux cents épreuves; une autre partie d'estampes pour le même ouvrage contenues dans quatre tiroirs d'un meuble qui se trouve dans la bibliothèque, au nombre d'environ 400, plus une autre partie des mêmes épreuves, la plus grande partie imparfaite contenue dans un portefeuille, au nombre d'environ 40 pièces; deux grands dessins, croquis coloriés par Desprez. Le tout. . . . . 100 l.

## TABLE DES NOMS D'ARTISTES CITÉS DANS L'INVENTAIRE

(LES N<sup>OS</sup> SONT CŒUX DE L'INVENTAIRE)

- AUDRAN (Gérard), 158.  
BARTOLOZZI, 127.  
BAUDOUIN, 117.  
BOUCHER, 10, 12, 13, 18, 21-25, 26-27?, 34,  
86-89, 242.  
CALLOT, 241.  
CHATELET, 5, 38-43.  
CLODION, 84, 262.  
CORRÈGE, 230.  
DEBUCOURT, 118.  
DESPREZ, 270, 271.  
DIETRICY, 106, 241.  
DUPLESSIS, 73.  
EDÉLINCK, 159.  
FRAGONARD, tableaux : 1, 2, 11, 20. Dessins :  
138-157, 237-239. Gravures : 235, 229.  
d'après Fragonard, peint. : 6, 7, 8, 16, 20-  
25, 26-27?, 28, 29, 33, 35, 36-37, 44, 45, 46,  
136, 217, 232.  
GÉRARD (Mlle), 96, 97, 217.  
GREUZE, 21-25, 90.  
JANINET, 236.  
JODE (P. de), 234.  
KAUFFMANN (A.), 105.  
LA CROIX, 59-62.  
LAIRÉSSE (Gérard de), 231.  
LARGILLIÈRE, 162.  
LAYKEN, 219.  
LÉMOT, 251.  
MARTIN, 3, 4, 232, 235, 237-239.  
LÉPRINCE, 91-92, 235, 241.  
PIGALLE, 249.  
PIRANÈSE, 241.  
RAPHAËL, 160, 217, 233.  
ROBERT (Hubert), 9, 14 à 17, 19, 45, 49, 58,  
138-157, 238.  
ROSALBA, 47, 69-72.  
SAINT-NON, 6-19, 12-15, 16, 34, 36-37, 42-45,  
65, 66, 69-72, 234<sup>a</sup>, 235, 242, 270, 271. Sans  
doute aussi 21-27.  
SALY, 241.  
SAUVAGE, 31, 32.  
VAN DER MEULEN, 161.  
VAN LOO (Carle), 98.  
VIVARÈS, 232.  
WATELLET, 216, 219.  
WATTEAU, 231.  
WEST (B.), 128, 129.  
WOOLET, 126, 137.

## NOTES

(Les chiffres de ces notes renvoient aux numéros de l'inventaire.)

- 1-2. *La balançoire* anc. coll. Groult, Nat. Gall. de Washington, Kress Coll. *Le Colin-Maillard*, *id.*
6. Copie de *l'Amant Couronné*.
7. Probablement copie d'un des tableaux de jeunesse de Fragonard d'après Rembrandt (n° 7 à 11 du *Cat.* de Fragonard par G. Wildenstein, sous presse).
8. Copie d'une des têtes de vieillards, dites dans la manière de Rembrandt ou dans celle de Van Dyck, peintes par Fragonard vers 1764 (*Cat. G. W.*, n° 190-210; la plupart de ces têtes sont perdues, et les textes qui les citent n'indiquent que rarement leur forme, cependant le n° 196 est un ovale ainsi que les 202, 204, 205, 206). L'église de Pothières conserve une tête d'expression qui pourrait être celle-ci ou une autre copie de Saint-Non.
10. Le tableau original, peint par Boucher, existe dans une collection américaine. La copie par Saint-Non existe aussi dans une autre collection aux U.S.A.
11. Il s'agit sans doute des *Cascatelles* du Louvre, tableau autrefois attribué à Hubert Robert et rendu aujourd'hui à Saint-Non.
14. Sans doute une des *Vues de Méréville*, ou le *Canal* de la collection Groult.
15. Plusieurs tableaux portent ce titre à la vente Robert de 1809, notamment le 139.
16. L'original, par Fragonard, est celui de l'ancienne collection David-Weill (*Cat. Fragonard* par G. W., n° 278). La copie par Saint-Non existe dans une collection américaine.
17. *Le paysage avec moulin à eau* est sans doute de Robert.
18. *Pan et Syrinx* d'après Boucher. Le tableau est gravé par P. F. Martenasié.
19. *Paysage et masse de rochers*, sans doute de Robert.
20. Peut-être un des paysages autour du n° 146 du *Cat.* de Fragonard par G. W.
- 21-25. Il est impossible d'identifier ces têtes, le texte n'est pas assez précis et les têtes de fantaisie de ces trois maîtres sont très nombreuses.
- 26-27. L'original est de Fragonard ou de Boucher.
- 28-29. Peut-être des portraits célèbres du Louvre. A moins que ce ne soit la tête du Saint-Non vêtu à l'espagnole du Musée de Barcelone (*Cat. G. W.*, n° 251).
33. Copie de la *Fuite à dessin*.
34. D'après Boucher.
35. Peut-être copie de la *jeune fille au chat* de Fragonard de la collection Sidney Brown (*Cat. G. W.*, n° 482).
- 36-37. Copies des tableaux du Musée de Portland. Ces copies sont en Russie, attribuées à Fragonard.
44. Copie d'un tableau de jeunesse de Fragonard, peut-être le n° 12 ou le n° 13 du *Catalogue G. W.*
46. Fragonard, dans sa jeunesse, a peint trois fois l'*Education de la Vierge* (*Cat. G. W.*, n° 17-19).
49. Copie du tableau dit le *Port de Ripetta*, morceau de réception de Robert à l'Ecole des Beaux-Arts. A l'exposition Robert de 1933 (n° 5), M. Ch. Sterling note une « première pensée » de ce tableau à la vente de Bergeret, beau-frère de Saint-Non (1786, n° 85).
73. Tableau célèbre dont il existe plusieurs originaux et de nombreuses copies. L'une de ces copies doit être celle de Saint-Non.
84. Ce projet de Clodion serait-il le fameux projet de fontaine représentant des dames romaines (cf. *LAMI, Dictionnaire des sculpteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle*, t. II, page 146).
135. Gravé par H. Gérard. Voir la notice du tableau, peint vers 1780-1785 dans le *Cat. G. W.*, n° 497.
138. Contre épreuves de paysages d'après Hubert Robert et Fragonard, et d'après les Maîtres.
232. Gravure du *Corésus* de Fragonard par Danzel (1773).
237. Fragments antiques par Fragonard. Il est probable que ce lot de 104 dessins a été dispersé ainsi que le 238, et qu'on les retrouve d'une part dans les 27 feuillets de « croquis à la pierre d'Italie de Fragonard d'après les fragments antiques... » de la vente Rohan-Chabot (1807, n° 59), d'autre part dans l'album des ventes Mailand (1881, n° 63 bis), Destailleur (1893, n° 41), Martinet (1896), contenant 81 à 85 dessins indiqués comme gravés par Saint-Non, et enfin dans la suite de 38 petits dessins vendus à la vente Trouard (1806, n° 15).
239. Contre épreuves d'après les Maîtres. Voir peut-être une vente anonyme du 17 décembre 1787.
241. *Le petit voyage de M. de Saint-Non* est sans doute le Voyage fait avec Fragonard, publié sous le titre de *Fragmens des peintures*, et non le *Voyage en Sicile*.
244. Il est probable que Saint-Non, comme beaucoup d'artistes, se fournissait de crayons chez le sieur Nadaux, graveur et dessinateur breveté du Roi qui proposait (*THIÉRY, Guide*, II, p. 53) des crayons de compositions de diverses couleurs et teintes, inventés et composés pour les artistes et les amateurs.
- 248-267. Ces sculptures ne sont pas forcément venues d'Italie. On pouvait s'en procurer de semblables à Paris dans le « cabinet de sculpture tenu par M. Berthelemy, peintre et sculpteur » qui offrait « des vases et figures des meilleurs auteurs, pour jardins, cabinets et bibliothèques » (*THIÉRY, Guide*, II, 63). Un peu plus tard, le Louvre se fournira de plâtres analogues chez Giraud, mouleur qui semble en faire le commerce (cf. *DETOURNELLE, Journal*, I, pp. 160-170).

# CROSS CURRENTS IN EIGHTEENTH CENTURY ROME

BY DENYS SUTTON



FIG. 1.—ARCHIBALD SKIRVING.—English Tourists at Rome,  
drawing, 1792. London, Miss Armide  
and Mr. Denys Oppé coll. Phot. G.F.N., Roma.

**I**N any examination of the art of the 18th century, a period far more complex and perplexing than is often admitted, some attention ought to be paid to the artistic situation prevailing in Rome. Much of significance certainly occurred there at this epoch but, as yet, our grasp of events and assessment of the personalities involved is no more than partial; that this is so is due, not so much to the paucity of material available, although many works of art (notably sculpture) and documents remain to be studied (even after the great book of M. Louis Hautecœur), as to the difficulty of securing a valid and unbiased judgement about an era in which even the leading artists can hardly be said to measure up to their colleagues in the 17th century, a particularly fruitful moment in the long history of Rome herself. Yet although the 18th century Roman school of painting never challenges the Venetian, for instance, its influence was considerable, and the contributions of a Batoni or a Mengs

were closely studied by the many travellers drawn to Rome. For the city increasingly acted as a magnet to tourists from over all Europe, and even from across the Atlantic. To the artist, of course, she was hailed as a mecca, and considered as an essential fountain of inspiration by those eager to adhere to the Grand Tradition. Naturally, her antiquities, many of which were in the course of excavation and which formed the substance of a flourishing and often illicit export trade, offered a constant source of enjoyment to visitors. Many are the letters and journals revealing the enthusiasm engendered by the city's sights and the itineraries mapped out by the learned guides, who often had their fingers in art dealing, were extensive. Small wonder then that the mother and child depicted by Archibald Skirving in his charming drawing of an English family in Rome (fig. 1) of 1792, seem hard put to it to keep up with the pace.

The principal merit of the exhibition *Il Settecento a Roma*, which was held at the Palazzo delle Esposizioni at Rome last spring and which with its impressive catalogue may well inaugurate a new chapter in the study of Roman culture, was to have set the more sober facts of art history against the contemporary background. The sections devoted to the manifold and often seductive aspects of Roman life—the world of the stage and literature as well as of the Papal court—conjured up a picture, at once nostalgic and evocative, of life there during the *ancien régime*. They stressed that the tourist, like the native Roman, was eager to be amused—and, in recalling the age, we may vicariously enjoy the lavish receptions staged by the affable Cardinal de Bernis, the French Ambassador, at the Palazzo de Carolis (now the Banco di Roma) with its charming ceiling paintings by Conca and Trevisani.

The character of the city and of the pattern of politics, religion and commerce was well brought out on this occasion; and artistic activity was shown not in a vacuum but related to its milieu. Moreover, one's awareness of the personalities involved—a Baron Stosch, a Thomas Jenkins, a Winckelmann or a Cardinal Albani—was assisted by an abundant selection of portraits ranging from impressive works of art like Bouchardon's noble bust of Clement XII (fig. 2) of 1731, to a series of lively and witty caricatures by P. L. Ghezzi. A comparison of his sketches with the more formal portraits of some of his butts revealed his shrewdness and suggested his insight into the quirks of many of the leading and often highly original figures residing in Rome.

Rome at this period is a fascinating subject of study just because, in some respects, she remained aloof from some of the main intellectual currents and controversies of the day. The nature of the Papacy itself inevitably meant that rationalism as such was not as potent as in England or France. This being the case, the special nature of the city, as the seat of the great religious power, has to be recognised: it helps to explain some of the artistic trends to be found there, above all, the survival until a late date of the classical Baroque. The classical elements



FIG. 2.—E. BOUCHARDON.—Clement XII, 1731.  
Florence, Prince Tommaso Corsini coll. Phot. G.F.N., Roma.

Rome at this stage corresponded, if at all, to those encountered elsewhere in Europe—the French or South German Rococo, for instance. Fortunately, the organisers of the exhibition realised that if such points were to be made, the division of the arts into separate compartments was hardly feasible, especially when, as was the case in Rome during this period, much of the artistic production was of a minor calibre; indeed, it assumes an added significance, both on its own account and in connection to the age, when seen in conjunction with decoration or furniture. Moreover, no one single artist, with the possible exception of Piranesi, possessed sufficient drive and ability as to transcend his time.

that persist in Roman art and life, in any event, are so strong that one might be tempted into believing that any contrary movement is almost inevitably doomed to failure or else so tempered as to become emasculated. This tradition in Rome is so forceful that, while influencing any new artistic forms that happen to emerge, it can also provoke a reaction, one in which an essential complexity and even a neurotic strain are permanent features. This reaction has been vented now in antique Roman art, now in 16th century mannerism, and, as far as concerns the 18th century, in the *fin de siècle* strangeness of a Giani or a Fuseli. Later, it was to produce a florid interpreter in D'Annunzio.

One particular problem raised by the exhibition, was that of attempting to ascertain the degree to which the styles evolved in

Rome had the power, then as so often in her history, to attract to herself men from different countries. Contact with the city and with the artistic colony acted as a liberating force; the foreign visitor felt free to develop and to expand in this congenial atmosphere—as had been the case with the *Bamboccianti* half a century earlier, delighting in the *vie de Bohême* of the via Margutta.

In some cases, such artists were able to offer a decisive contribution to the development of artistic style, as did Pierre Subleyras in the 1740's. Yet the majority took away more than they gave — gave, that is to say, to the indigenous school itself, unless it be that they made their local colleagues aware of what lay around them.

Rome, in fact, allowed an artist to come of age. The opportunity of wandering in the great Roman gardens was not lost, for instance, on Fragonard. There he captured the subtle rhythms of the cypresses, the shimmering play of the fountains and the pose of the peasants, thus assisting that instinctive style of painting and that fresh grasp of nature which were so inherent in his temperament. Nor was this all. The Italian light, in particular that of Rome, alternatively sharp and soft, permitted him to achieve a



FIG. 3.—F. TREVISANI.—The Nativity. Bolsena, S. Cristina.  
Phot. G.F.N., Roma.

staccato treatment of paint which, as in *Les Lavandières* (M. Wildenstein, Paris) is stamped with the *alla prima* brio of a Fauvist canvas.

Would a Richard Wilson or a J. R. Cozens have found themselves, one

wonders, if they had not had a chance of sauntering through the city and of sketching monuments like Bernini's elephant or of tramping the Campagna. Their time in the city permitted them to muse and to profit. The opportunities were so varied. Contact with the antique, which formed such an integral part of the Roman experience, enabled or rather compelled artists to seize its implications. They could face up to matters at first hand, and take over a certain pagan spirit—as did Clodion, who was not represented. Naturally, the many publications of the day—those issued by the Society of Dilettanti or by Winkelmann—helped to spread a knowledge of the antique; however, the period spent in Rome by Robert Adam or Gavin Hamilton indubitably influenced the range of neo-classical taste in England.

The exhibition underlined that the Rococo made its mark in Rome, although its effusions seem modest when compared with the French; Rococo characteristics, for example, may be discerned in the Piazza di Spagna, in Raguzzini's square in front of S. Ignazio, in the motifs of S. Clemente and in the organ loft of S. Maria Maddalena. They may also be



FIG. 4.—M. ROCCA.—Annunciation. Castel bolognese, Antonio Corbara coll.  
Phot. G.F.N., Rome.



FIG. 5.—GIUSEPPE CADES.—The Ecstasy of S. Giuseppe da Copertino, drawing. Roma, Prince Ruffo della Scaletta coll.  
Phot. G.F.N., Roma.

mittedly. The Rococo may be observed, for instance, in certain of the forms and colours in Pozzo's lively sketch for the ceiling of Il Gesù (1691-1694), now in the Galeria Nazionale, Rome; it may be found in the sensual character and the pastel shades of Trevisani's religious paintings at Pommersfelden or in the vivacious lighting effects of his *Nativity* (fig. 3) in S. Cristina at Bolsena; it accounted for the gracious mood of Rocca's *Annunciation* (fig. 4) in the Antonio Corbara collection, Castelbolognese, and for that cloying sweetness which made Luti so popular too; above all, it marked the spirited handling of the Venetian Sebastiano Ricci or the Neapolitan Corrado Giaquinto. The exhibition confirmed, indeed, Giaquinto's status as one of the few genuine exponents of the Rococo active in Rome—a Rococo, however, apparent not so much in the disposition of his forms but, as in the two sketches of *Paradise* and *Prophets and Sibyls* from

discerned, here and there, in furniture and silver, as in the silver altar front from the Church of Sant' Agostino, which dates from 1769 and which is more exuberant than the general run of Roman silver. Neither the decorative arts nor the Roman interiors provided, as was the case elsewhere, opportunities for a proper flowering of this allusive and intimate style. Nevertheless the Rococo occurred in decoration as such and, as might be expected, Chinoiserie are found in the designs for the masquerade given at the French Academy in 1735; Chinoiserie also appeared in rather unusual quarters as in the Chinea Festivities of 1758, 1760 and 1772. It is also arguable that Paolo Anesi's paintings for Villa Albani, executed in 1761, though couched in a neo-classical language, are tinged with a Rococo spirit; in any event, they are whimsical and pastoral.

With painting the Rococo occurred only indirectly and inter-

Capodimonte of 1749, in a liquid transparent touch and an iridescent colour.

Despite their gifts, despite their individual successes, such artists were unable to counter the dominant classical Baroque style as represented by a Maratta; this style, sanctified by a noble tradition and admirably suited to express the religious temper of the city, succeeded in thwarting the development of an essentially elegant and vivacious approach like Rococo except in departments as view painting which were unconnected with High Art. All the same, the classical Baroque was no longer vital enough to correspond to contemporary preoccupations; fundamentally, it was exhausted and anachronistic. This being so, painters like Conca or Masucci answered to such needs only rarely; they lacked too that capacity for suggesting the potentiality of expressive ecstasy which haunted the Baroque imagination. A touch of this quality—that of being able to lift the spectator off his feet—may be detected in Giuseppe Cades's drawing of *The Ecstasy of San Giuseppe da Copertino* (fig. 5) the preliminary sketch for an altarpiece in S. Apostoli, datable to 1771, in which a taste of romantic ebullience is also present.

The artistic situation in Rome has been succinctly summarised by Professor Witt-



FIG. 6.—PIERRE SUBLEYRAS.—Mystical marriage of S. Catherine de' Ricci, 1746.  
Roma. Marchese Sacchetti coll. Phot. G.F.N., Roma.

kower in his *Art and Architecture in Italy 1600-1750*: "If the Rococo phase forms, as it were, the anti-conventional "left wing" of Marattesque classicism, a new "right wing" began to emerge for which that insipid manner was too Baroque and formalistic." The new men gave a twist to a style deeply needing reinforcement. An uneven artist like Benefial, for instance, was prepared to hark back to Caravaggio and also to strike a historical note, as in *The Death of S. Margherita di Cortona* (1729) in S. Maria in Aracoeli that even anticipates the Salon machines of the 19th century; Batoni could turn now to Classicism, now to the Rococo; while Subleyras brings a fresh monumentality to the classical ideal. Although the Rococo strain occurs in Batoni or Subleyras, the classical influence predominated; here, indeed, was an approach, which, though it could appear old fashioned, met some of the demands of the era.

Neo-classicism itself was perhaps the one authentic style to occur in Rome at this period: it was significant of the intellectual climate there that its forms are to be found in the Chinea decorations as early as 1746. It had a tremendous advantage in the sense that it offered all things to all men; it reflected too the general change in attitude that occurred in Europe during the second half of the 18th century. The quality of this new feeling was admirably revealed in Subleyras's *Mystical Marriage of St Catherine de' Ricci* (fig. 6) painted in 1746. Grand in scale, its noble architectonic forms recall the cool appraisal of space found in Poussin; it possesses a classical sentiment, yet in the *putti*, with their garlands of fruit and their soft delicate tints, or the warm and lively features of the saint, the contemporary spirit is evident; its very balance has a touch of rationalism: Roman gravity is warmed by Gallic *esprit*.

However, it was Batoni, the pupil of Conca and Masucci, who best expressed the mood of the Roman school in the mid century. He created a style that corresponded to his era and his milieu—as did Pannini when he depicted the city's architecture. As a portraitist, he had all the amiability of Sargent; he knew how to please while retaining his independence. Well aware of the need to fit the setting to the sitter, he used the classical trappings so necessary for the embellishment of a man of the world at this period, or else employed such familiar accoutrements as dogs, as may be seen in the recumbent *Portrait of Sir Humphrey Morice* (Brinsley Ford collection) of about 1762, a portrait, incidentally, which recalls Wright of Derby's *Sir Brooke Boothby* (National Gallery, London), where the sitter is shown reading Rousseau. Generally speaking, he rarely adopted a conventional formula: for instance, in the remarkable *Portrait of Count A. Razoumowsky* (fig. 7) of 1766, where the Marshal is placed before an array of antique sculpture, the pose is not imprisoned by the frozen movement of neo-classicism; on the contrary, the forms are rhythmical and almost manneristic in their curvilinear effects. And a not altogether dissimilar sinuosity of line occurs in Gavin Hamilton's *Portrait of Dr. John Moore, Douglas Duke of Hamilton and Ensign John Moore*, in the collection of the Duke of Hamilton.

Mundane portraitist as he was, Batoni was ever alert to new trends. His delicate *Portrait of the Marquis of Monthermer* of 1758, belonging to the Duke of Buccleuch,

depicts a young aristocrat with sensitive features holding a musical score; one feels, he could be the hero of a tearful story in some *Keepsake* of the 1820's—and he died young. The Rococo-like quality of Batoni's art appears in mythological pictures like the *Aeneas and Dido* and the *Thetis and Achilles* of 1747, in the Ford collection, where a classical theme and a polished texture are informed by elegant grace.

The rise of the neo-classical movement in the mid-century is now a familiar story; the exhibition reminded us of the role of a Mengs, a Gavin Hamilton or a Vien. But we are still not quite so well informed as to the nature of the relationship between romanticism and *fin de siècle* mannerism at the end of the century. Thus the chance of

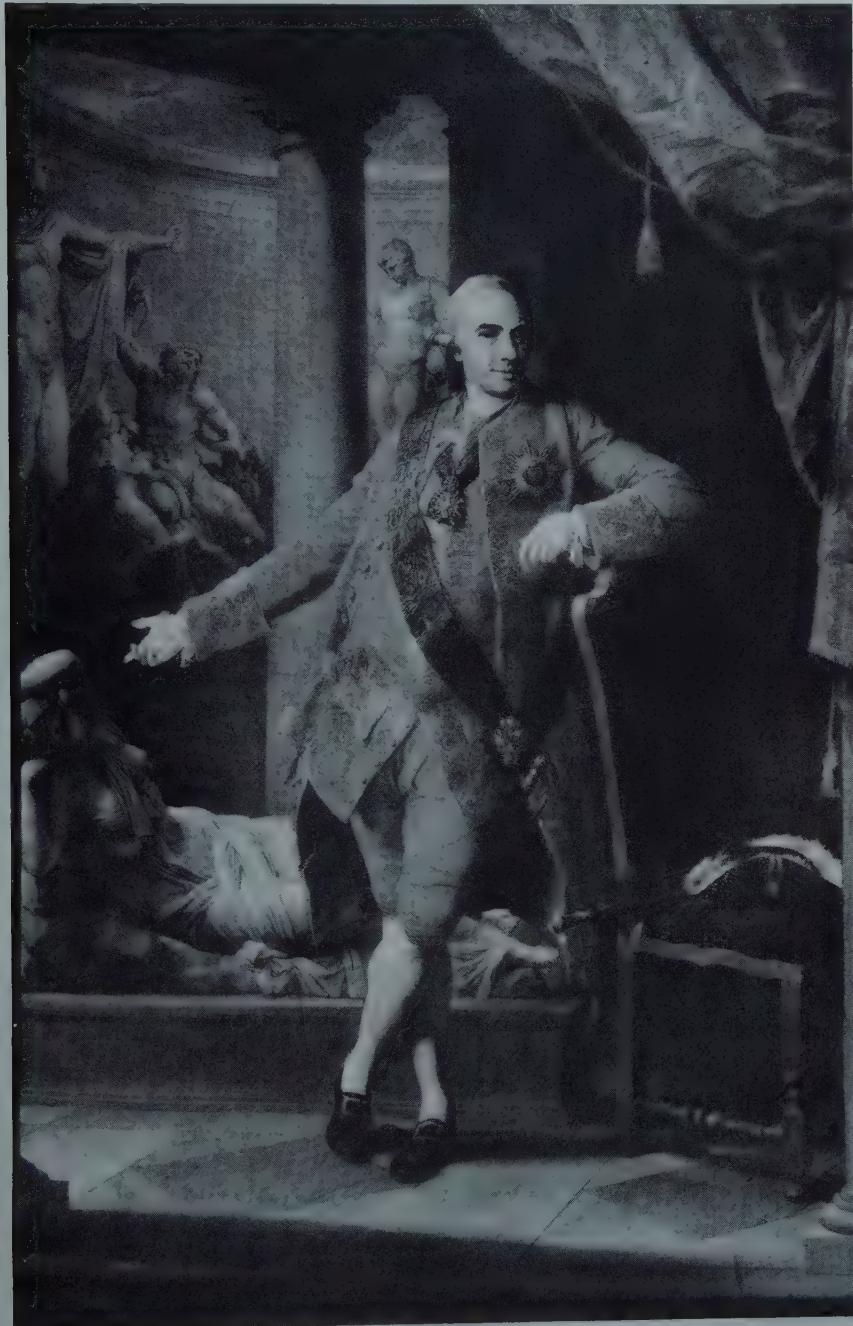


FIG. 7.—P. BATONI.—Marshall Count Cyril Razoumowsky, 1766.  
Vienna, Count Andrea Razoumowsky coll. Phot. G.F.N., Roma.



FIG. 8.—J. F. BLOEMEN.—Landscape with the Colosseum, 1741. Roma,  
Pallavicini coll. Phot. G.F.N., Roma.

seeing, in this context, the bizarre and dramatic prints and drawings of Piranesi (where the influence of Rosa could be detected as in the *Study of Trees* in the Ecole des Beaux-Arts, Paris) was exceedingly pertinent; he helped to condition opinion and accustom taste to new ideas. The exhibition also established that the romantic attitude to nature was quite evident in Rome; the city was the centre of a group of interesting and sensitive painters receptive to the appeal of their surroundings, even if they were never quite so enthusiastic for pure landscape as their English colleagues. Here, as with historical or religious painting, the shadow of the past loomed large. It was difficult—so much is certain—for painters to forget the example of Nicolas and Gaspard Poussin or Claude; they had provided a canon to which adherence was easy. Thus a painter like Jan van Bloemen, called Orizzonte, espoused a style originating in that of Nicolas and Gaspard Poussin; he was prepared to maintain an approach current well before his birth; at the same time, the *Landscape with the Colosseum* (fig. 8) of 1741, which may owe something to Philips Koninck, shows that he treated his classical scenes impressionistically. His love of a short-hand technique employed

to sketch in the outlines of buildings (and to some extent of the figures), relates him to Richard Wilson, an artist equally alert to Gaspard's lessons. Gaspard's ability to suggest the mood of the place, and to evoke the gentleness of the Campagna, was extremely influential; and Andrea Locatelli, one of the most delightful *petits maîtres* of the era, invested similar themes with a rococo charm as in the *Women by the Fountain* (fig. 9).

Rome and her surroundings offered a natural and congenial site to the painter endowed with a reflective cast of mind or who favoured the congenial task of capturing the reflections of the clear Italian light upon buildings or water. The careful choice of such works shown in the exhibition, underlined the development of the tradition of topographical painting at the hands of a Van Lint or a van Wittel; the latter's skill, for instance, was admirably conveyed in the *Porto di Ripetta* belonging to Signor Pietro Campilli. The tight and precise descriptions of the city's architecture, so valuable to the historian, stemmed from the Dutch school of townscape as represented by a Jan van der Heyden or a Berckheyde, and Pannini's debt to the Dutchmen in Rome, is shown in the early painting of *The Entry of the Ambassador Bentivoglio into the Piazza di Spagna* of 1727, in the Victoria and Albert Museum, London.

Panini, as befitting an artist of splendid technical accomplishment, was able to ring the changes on his style when it suited him. He could remain rooted in factual description as with the vivid *Piazza del Quirinale* and the *Piazza S. Maria*



FIG. 9.—ANDREA LOCATELLI.—*Women at a Fountain*. Viterbo,  
Contessa Clelia Savini coll. Phot. G.F.N., Roma.

Maggiore (Palazzo del Quirinale, Rome), which were commissioned by Benedict XIV as decorations for Fuga's Caffehaus between 1741 and 1743; yet as a follower of Ghisolfi and Bibiena, he could opt for the *vedute ideate* where the special features of the Roman scenes—ruins and sarcophagi—were assembled into a caprice. He was an artist, dwelling with delight on the past, whose palette, sombre and yet colourful, well matched the ruins themselves, baked by the sun, worn by time.

His brilliance as a figure painter (surely a means of distinguishing his authentic works from school ones) came over on this occasion. In this respect, his marriage to the sister of Vleughels, then the Director of the French Academy there, and his connection with the Cardinal de Polignac, may well have made him aware of the lively fashion of presenting men and women under their most natural guise so typical of the French school; in his work, for instance, it is discernable in the *Gallery of Cardinal Valenti Gonzaga* (fig. 10) of 1749, of which a smaller version, not noted in the catalogue, is in the Casa del Labrador at Aranjuez. Most of his sitters came



FIG. 10.—P. PANNINI.—The Gallery of Cardinal Valenti Gonzaga, 1749.  
Hartford, Wadsworth Atheneum. Phot. G.F.N., Roma.



FIG. 11.—HUBERT ROBERT.—Landscape with ruins. Roma, private coll. Phot. G.F.N., Roma.

from the upper strata of Roman society; yet, like Bouchardon in France or Ceruti in North Italy, he had a keen nose for popular types. Together with Monaldi, he is one of the few Roman painters of the age to be attracted by humbler folk. Although the tradition of *Bamboccianti* painting, such a feature of the 17th century, had petered out, Pieter van Bloemen may be considered as an exponent of this genre; and Locatelli presumably looked at Teniers in his two paintings of *Peasants* in a Roman private collection. Moreover, the relationship between the *Bamboccianti* and the caricaturist is suggested by Traversi's curiously manneristic religious scenes with their echoes of Ribera painted for S. Paolo fuori le mura in the mid century.

The foreigners in Rome, however, most effectively evoked the charms of the city and the environs. Although some artists strenuously pursued the ideal of High Art, as at the Academy founded by Lord Charlemont (whose caricature portrait may be seen in Reynolds' *The School of Athens*, in the National Gallery, Dublin) a number were to respond to the ruins and the other characteristic features



FIG. 12.—C. F. VERNET.—Women bathing.  
Roma, private coll. Phot. G.F.N., Roma.

of the city, often according to their national preoccupations. Although Pannini's influence on Hubert Robert, for example, is demonstrable, the Frenchman's realistic reaction to the Roman scene was somewhat unexpected. In works like the *Fountain of the Villa Conti at Frascati* or the *Ruins of the Palazzi Imperiali*, both of about 1760, and now in the Musée des Beaux-Arts at Besançon, or in the small sketch of *The Palace at Caprarola* (Louvre), he delighted in muted tones; and his sketchy handling of paint seems almost to anticipate the naturalism of the Barbizon school. Yet once back in Paris, he painted his "morceau de réception" of 1766—the *Bridge of the Ripetta with the Pantheon* (Louvre) in grey tonalities, more reflective of Parisian than Roman light. It was only years later that his approach to Rome grew more evocative, as in the set of capriccios (in a Roman private collection) dating from 1780, where a romantic artificial light is employed and emotion is clearly recollected in tranquillity.

Vernet's evolution is no less interesting than Robert's. In each case, a stay in the city incited the artist to realism. Vernet's early views, like the *Castel S. Angelo* and the *Ponto Rotto* (in the Louvre) painted in 1745, are cool, deliberate assessments of tonal values which both recall the Dutch 17th century school and lead on to Corot. Later, when so lavishly patronised by French and English visitors alike, his interpretation of the city grew more fantastic. In works like the set of six unpublished pictures

painted for the Palazzo Borghese, which are described in Ridolfini Venuti's guide to Rome of 1767, Vernet sought out unfamiliar combinations of colours and forms, favouring moon light or streaked skies, as in the *Women Bathing* (fig. 12) which recalls Poe'lenburgh; they underline his interest in the sharp silhouettes dear to Wright of Derby and his connection with the romantic movement.

In this international setting, J. R. Cozens holds a distinguished place as an artist whose subtle blues and grey tones suggest the atmosphere of Rome, of Tivoli and



FIG. 13.—J. R. COZENS.—Ruins in the Campagna, watercolour.  
Oxford, The Ashmolean Museum. Phot. of the museum.

the Campagna (fig. 13). He did not interpret the view according to a formula; he abandoned the picturesque detail in order to render the eternal character of the scene, and his cloud studies, for instance, anticipate Constable's. The contrast shown between Cozens' vision, at once gentle and melancholy, and that of a Fragonard or a Robert was especially instructive; they sought clarity and the effects occasioned by the play of light; he noted a mood. His desire to transmute his state of mind into



FIG. 14.—CANOVA.—Cupid and Psyche, terracotta, 1790.  
Possagno, Gipsoteca. Phot. G.F.N., Roma.

a pictorial form, made him a true romantic. There is a poetical vein in his art which does not appear in that of a Valenciennes, concerned to suggest light or, for that matter, in the picturesque scenes favoured by the German contingent in Rome whose "romanticism" derived from Rosa; one main exception, however, ought to be made: Goethe, whose small intimate sketches are impregnated with aloof sweetness.

The final years of the 18th century witnessed the collapse of the *ancien régime* and the breakdown of established values; the new trend was sharply mirrored in the art of the day. And in this final period, the interplay of styles became extremely complicated; Canova's charming *Cupid and Psyche* (fig. 14) of 1790, which brings to mind Géricault's *Negro and Negress* in the Albright Gallery, Buffalo, or Giani's *Samson and Dalilah* of 1784, in the Pinacoteca Nazionale, at Parma, demonstrate the point. In this picture, certain figures recall Guido Reni, while the gruesome handling of the scene, the theatrical gestures and the expressionistic straining after effect herald the dramatic conception of the Romantics; an equally romantic (and *fin de siècle*) concern for the bizarre and equivocal may be detected in the charged atmosphere of

his mysterious *Conversation Scene* (fig. 15) with its floating movement; so much is left to the imagination.

Abildgaard and Carstens, Flaxman and Fuseli introduce us to a new and exceedingly unconventional world; the rationalism and the gaiety of the 18th century surrendered to a love of contortions, to a recognition of the strangeness of life, to a feeling for horrific and sublime space, and to a desire to find comfort in the past. Then the other side of the Roman mood became apparent; classicism not only engendered neo-classicism but a mannerist reaction, one deriving part of its sustenance from the very style against which it had turned. Under this dispensation, it comes as small surprise to discover that Fuseli, in a remarkable drawing of 1778-1780 (fig. 16), represents the artist moved by the grandeur of the antique—a gesture perhaps arising out of his realisation, which was almost akin to despair, of the difficulty of attempting to truly fathom the secrets of the past and to establish a work of art comparable to the majestic monuments so grandly and mockingly visible on every side.

D. S.



FIG. 15.—F. GIANI.—Conversation scene. Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe. Phot. G.F.N., Roma.

RÉSUMÉ : *Les divers courants dans l'art à Rome au XVIII<sup>e</sup> siècle.*

Jusqu'ici l'art à Rome au XVIII<sup>e</sup> siècle a été peu étudié, sinon dans le livre classique de M. Louis Hautecœur, et le grand mérite de l'exposition, *il Settecento a Roma*, qui a eu lieu au *Palazzo delle Esposizioni* à Rome au printemps dernier, a été de montrer ses divers caractères se détachant sur le fond social et politique.

Rome à cette époque était une ville très séduisante, notamment parce qu'elle restait en dehors des principaux courants du temps. Il était particulièrement intéressant, à cette exposition, d'examiner jusqu'à quel point l'art à Rome fut influencé ou non par le Rococo. Bien que le Rococo fut très peu représenté dans cette ville, certains monuments en exprimaient ses caractères.

Le Rococo peut être observé dans les sujets et les coloris des œuvres d'artistes tels que Pozzo et Rocco mais seul le peintre, Giaquinto, a réellement employé la même technique que le Rococo. D'autre part, à cette époque l'influence du classicisme était encore assez forte pour aller à l'encontre des autres styles; son élan s'était affaibli.

Le néo-classicisme était le style qui pouvait le mieux réussir à Rome, car l'atmosphère générale concordait avec ses principes. Subleyras et Batoni y ont apporté une contribution importante; ce dernier était considéré comme le portraitiste de la société internationale.

Les paysagistes étaient peut-être les peintres les plus originaux de l'époque, spécialement Pannini dont la réputation était brillante. Parmi les étrangers, Hubert Robert et Vernet conduisaient au Romantisme, tandis qu'une autre tendance — bizarre et complexe — était représentée par Fuseli et Giani.



FIG. 16.—H. FUSELI.—The Artist moved by the grandeur of antique ruins. Zurich, Kunsthaus.  
Phot. G.F.N., Roma.

# PIERRE-NICOLAS LEGRAND

## PEINTRE FRANCO-SUISSE

PAR A.-P. DE MIRIMONDE

L'ANNÉE 1958 a été en partie consacrée à une grande étude : l'art français et l'Europe. Ce vaste sujet a été traité par le XIX<sup>e</sup> Congrès international d'histoire de l'art et illustré par une exposition mémorable à l'Orangerie. A cette occasion, un intérêt nouveau s'est manifesté pour divers artistes peu connus ou méconnus. Les morts surgissent devant l'historien comme devant la fosse qu'Ulysse avait creusée pour les convier et s'entretenir avec eux. Les ombres accourent, avides de boire quelques gouttes de sang chaud, impatientes de retrouver un instant de vie. Il faut, hélas, en repousser beaucoup et elles se perdent alors dans la multitude vaine des disparus. Avant que cette grande tentative de résurrection n'ait épuisé son pouvoir, il serait tentant d'évoquer encore quelques artistes oubliés malgré leur talent. Tel est le cas de Pierre-Nicolas Legrand, Normand émigré en Suisse à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Il mérite d'être cité après P.-A. Paris, l'architecte de l'hôtel de ville de Neuchâtel, Huber, le preste et malicieux historiographe de Voltaire et Saint-Ours, l'ambassadeur des jeunes peintres suisses à l'atelier de Vien et auprès de David. Legrand a été, en outre, mêlé à la vie littéraire du pays romand et de Berne, au temps où Berne comptait des écrivains de langue française. Avec lui renaît toute une société — et elle est charmante puisqu'elle comprend parmi ses membres Mme de Charrière.

\*\*

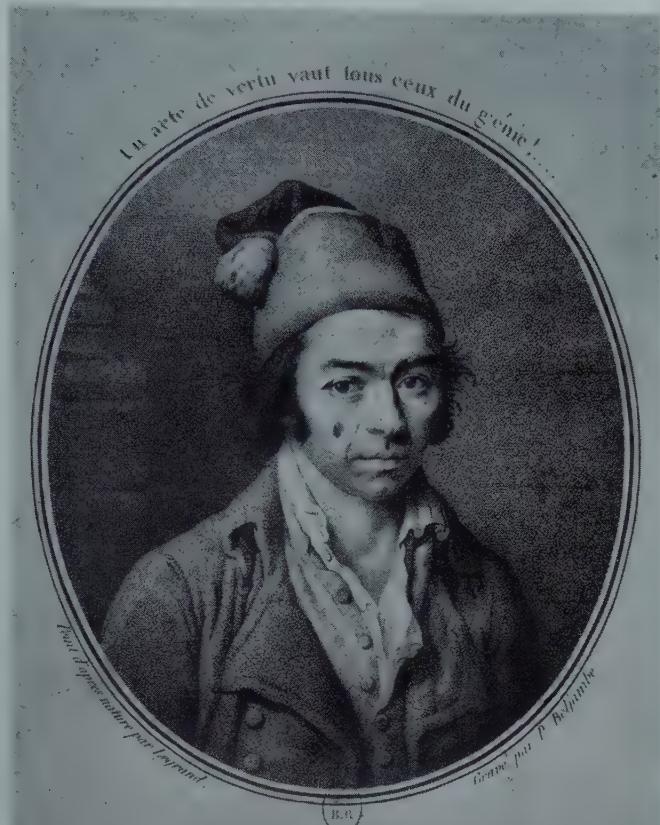
Le nom de Legrand, fort répandu, était alors porté par plusieurs artistes<sup>2</sup>. Parmi les graveurs, il y avait Louis-Claude (1723-1807), Hyacinthe (né en Lorraine en 1755) et Auguste-Claude (né à Paris en 1765). Trois peintres, il est vrai plus jeunes, ont exposé au Salon de Paris au temps de Pierre-Nicolas : c'étaient Mmes Jenny Legrand, Amélie Legrand de Saint-Aubin et Athalante Legrand, à l'inoubliable prénom. Pour prévenir des confusions possibles, on conçoit que

P.-N. Legrand ait complété son nom. Sur les livrets des Salons de Paris, il figure sous la dénomination de Legrand (Sicot)<sup>3</sup> et, en Suisse, il s'est fait appeler Legrand de Sérant.

D'après les contrôles de la police bernoise, il serait né le 29 mars 1758 à Pont-l'Evêque<sup>4</sup>. Il a fait ses études à l'école gratuite de dessin de Rouen. Son maître, J.-B. Descamps<sup>5</sup>, avait été l'élève, puis le collaborateur de Largilliére. Fervent admirateur des Flamands et des Hollandais, il leur a consacré un livre demeuré célèbre. Le fait vaut d'être rappelé : il explique sans doute certaines tentatives picturales de Legrand. Elève brillant, Pierre-Nicolas avait obtenu sous le nom de Sicot diverses récompenses. En 1773, un 2<sup>e</sup> prix extraordinaire de dessin, d'après la bosse (antique), en 1774 et 1775, à nouveau deux seconds prix pour dessins d'après nature (nus). Ces dessins se trouvent encore à la Bibliothèque de Rouen<sup>6</sup>.

Membre des académies de Rouen (?) et de Lille, Legrand a exposé pour la première fois au Salon de Lille en 1784 : participation massive puisqu'elle occupe 25 numéros du catalogue<sup>7</sup>. Les œuvres appartiennent à des genres très différents. Cette diversité restera, au surplus, un caractère de la production de cet artiste. Toutefois, certains sujets, vraiment exceptionnels, doivent retenir l'attention. Le livret mentionne, comme il se doit à cette époque, plusieurs têtes d'étude (vieillard, femme, paysanne, enfant), quatre figures académiques, quelques scènes familières (vieille femme lavant un chaudron, jeunes lavandières, intérieur d'un petit ménage) et quatre portraits dont un dans le costume espagnol « avec une main appuyée sur la garde d'une épée ». Evidemment, il y avait des tableaux mythologiques : une *Mort d'Hippolyte*, un *Combat des Centaures et des Lapithes*, mais aussi des sujets plus rares : une esquisse figurait *le Palais du Sommeil avec Morphée et les Songes*, une autre représentait *Eurypile interrompant le sacrifice de deux enfants, à Arsé, dans le temple de Diane, grâce au don d'une statue de Bacchus prise dans le butin de Troyes*. Le thème le plus curieux était emprunté à l'actualité et même avec une certaine bravade. En 1780, l'abbé Raynal avait publié son *Histoire philosophique des Indes* qu'une main perfide avait aussitôt placée sur le bureau de Louis XVI. Dès 1781, l'ouvrage était condamné par le Parlement et brûlé par le bourreau. Or, c'est dans ce livre que Legrand puisait son inspiration en indiquant la référence : une esquisse montrait les prêtres mexicains qui, après avoir consacré une statue de pâte, la coupent et la distribuent à une multitude de peuples. Cependant, le jeune peintre n'oubliait pas que la décoration des églises pouvait lui valoir des commandes avantageuses : aussi exposait-il également deux tableaux religieux — un *Massacre des Innocents* et son morceau de réception à l'académie de Lille, *les Pèlerins d'Emmaüs*. Aucune de ces peintures n'a pu être retrouvée.

Pendant 12 ans, Legrand n'apparaît plus dans les Salons. En 1795, il va se fixer à Berne. Nul document ne révèle les motifs de cette décision. La date est tardive : il est à présumer que le jeune artiste a espéré trouver en Suisse des conditions de vie plus favorables que dans une France déchirée par la Révolution.



Le vertueux Joseph CANGE Commission<sup>e</sup> de S Lazare.  
à Vea Neuhaney, Département de la Marne, en 1795.

C'est dans cette classe autrefois dite obscure  
Qu'on retrouve partout la sensible nature;  
De ces hommes de bien, d'un esprit ingénus;  
Leur corps respire l'air, leur âme la vertu.

A Paris chez Beljambe, Rue des Petits-Augustins, près celle du Colombar  
B.N.

FIG. 1. — P. N. LEGRAND. — Le vertueux Joseph Cange,  
gravure de Beljambe. B.N., Est. Phot. B.N.

célèbre, Julie Candeille en tire une comédie et Legrand deux tableaux<sup>8</sup>. Quand une occasion s'offre de louer la vertu...

Dès la fin de 1794, Pierre-Nicolas s'empresse d'exécuter le portrait de Cange et P.-G.-A. Beljambe de le graver (fig. 1). Au-dessus du médaillon est imprimé ce vers : « Un acte de vertu vaut tous ceux du génie. » Tout ému, le bon Sedaine a composé un quatrain dont il ne faut exagérer la valeur poétique :

*C'est dans cette classe, autrefois dite obscure,  
Qu'on trouve partout la sensible nature,  
De ces hommes de bien, d'un esprit ingénus,  
Leur corps respire l'air, leur âme la vertu.*

Toutefois, Pierre - Nicolas n'ignore pas que les renommées se font à Paris : aussi vient-il exposer aux Salons de 1796 et 1799. Il s'empresse de traiter un sujet que la réaction thermidorienne met à la mode. Le public s'attendrit sur les drames familiaux provoqués par des arrestations arbitraires, au temps de la Terreur. Précisément, les journaux relatent le trait de générosité du vertueux Joseph Cange, commissionnaire à Lazare — tous les Saints étant, bien entendu, supprimés. Un détenu se désolait d'avoir laissé sa femme et ses trois enfants dans le dénuement. Cange, qui n'était pas riche, va voir la jeune mère et lui remet 50 livres — de la part, dit-il, d'un ami du mari. De retour à la prison, il rassure le père. « Votre femme et vos enfants sont à l'abri du besoin grâce à la bienfaisance d'une voisine. Voici 50 livres qu'elle m'a confiées pour vous. » Le jour de la délivrance arrive. Le mari veut remercier la voisine et la femme l'ami. Pressé de questions, Cange reconnaît qu'il est l'auteur de ce double don. Aussitôt l'anecdote est

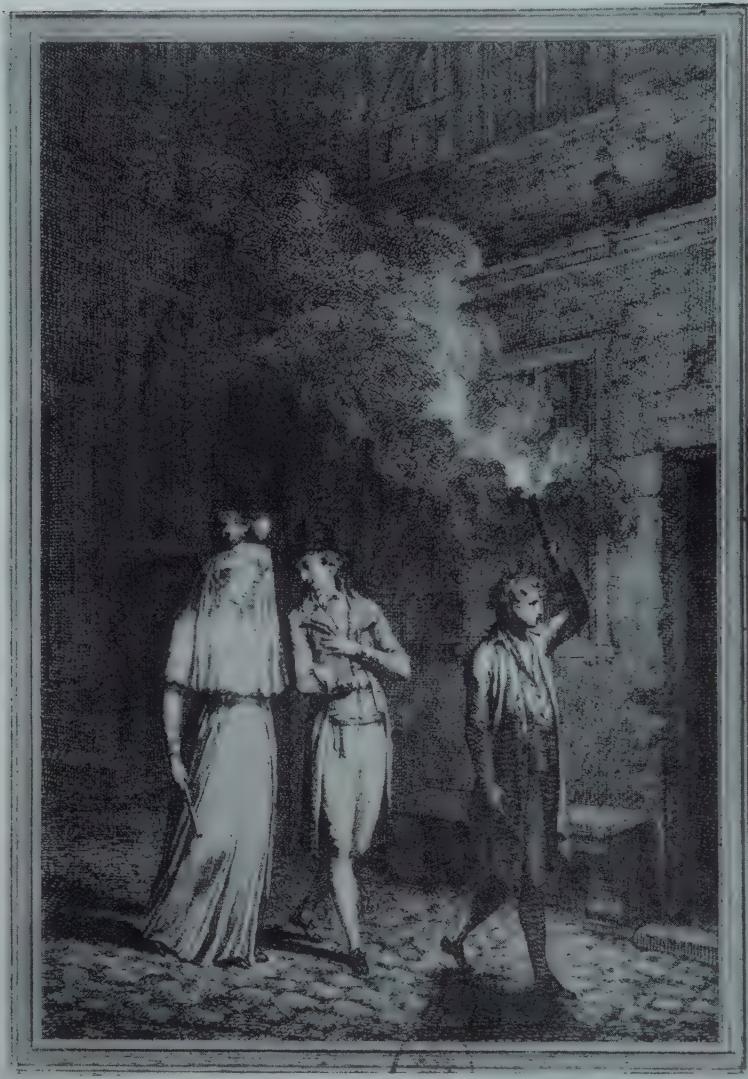


FIG. 2. — P. N. LEGRAND. — Vignette pour illustrer le roman de Mme de Charrière, "Trois Femmes", gravée par Duplessis-Bertaux et Choffard. B.N., Est. Phot. E. Mas.

*Commissaire général du Canton de Berne, tableau de famille (n° 277), les Contes de ma grand-mère, tableau de genre (n° 278), et enfin, pour faire nombre, deux Têtes d'étude auxquelles la citoyenne Legrand, épouse du peintre, joint deux miniatures (n° 279).*

Cependant les mois ont passé. Le public s'intéresse moins, beaucoup moins, au vertueux Joseph Cange. L'envoi n'est guère remarqué. Seul dans ses *Observations sur le Salon de 1796*, Polyscope parle de Legrand. Il lui reconnaît de l'originalité, de la vigueur — trop de vigueur — et l'invite à sacrifier aux Grâces. Maigre résultat.

Les vers boitent un peu. Qu'importe! Le 10 décembre 1794, l'estampe est présentée à la Convention qui l'accepte. Le *Journal de Paris* le signale le 10 janvier 1795. L'approbation des Autorités suprêmes est un précieux encouragement pour les artistes, surtout quand elle s'accompagne d'une judicieuse publicité. Au reste, si l'on en juge par la gravure, le portrait peint par Legrand était réaliste et vigoureux. Ce devait être vraiment un bon tableau.

En Suisse, Pierre-Nicolas prépare le Salon de 1796. Evidemment, il consacrera la toile principale à Cange. Ce sera un « tableau historique » présenté sous le titre : *Un bienfait n'est jamais perdu* (n° 276 du livret). On y voit Joseph Cange céder à regret aux instances des personnes qu'il a obligées et avouer que les secours sont venus de lui<sup>9</sup>. En outre, Legrand expose un *Portrait du*

Fort heureusement pour lui, en Suisse, la réputation du peintre commence à s'établir. Mme de Charrière se prépare à publier une édition intégrale de son roman *Trois femmes*<sup>10</sup> et veut qu'elle soit illustrée. A cette fin, elle mande Legrand au Colombier et discute avec lui. « Il m'a fort bien comprise », s'écrie-t-elle, et elle l'installe chez ses amis Sandoz-Rollin. Un artiste en proie à l'inspiration devient parfois un personnage étrange. Mme de Charrière s'empresse de rassurer ses amis. « Je comprends bien votre impression, leur écrit-elle le 22 avril 1798, mais quand je veux un peintre, je passe par-dessus ces choses-là. La médiocrité du peintre me chagrinerait bien plus que ne font les travers de l'homme et il faut opter. Un sage est un artiste froid. A Neuchâtel comme en Hollande, les originaux, les gens ardents étonnent beaucoup. Etant un peu du métier, je m'en accommode mieux<sup>11</sup>. »

Les six vignettes de Legrand sont charmantes, dans le goût du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec parfois un peu de préromantisme (fig. 2 et 3). Que, pour les concevoir leur auteur ait cru nécessaire d'effaroucher de dignes bourgeois suisses, voilà qui est plus surprenant. La fureur sacrée des artistes reste une force bien mystérieuse.

Cependant, il faut graver les dessins : Legrand se rend à Paris pour le demander à Duplessis-Bertaux, à Choffard et à Couché. A ce moment, Benjamin Constant se trouvait aussi à Paris, et Mme de Charrière lui écrit le 20 août 1798 : « A Paris, on grave les estampes des *Trois femmes*. Il



FIG. 3. — P.-N. LEGRAND. — Vignette pour illustrer le roman de Mme de Charrière, "Trois Femmes", gravée par J. Couché.  
B.N., Est. Phot. E. Mas.

serait possible que vous rendissiez quelque service à mon dessinateur, fort habile homme, peintre dans tous les sens du mot et avec tous les accessoires du talent : exaltation, pénurie, etc., et il serait possible aussi qu'il vous donnât quelque amusement. C'est pourquoi je vous dirai sa demeure : *Petite Cour du Louvre, maison de la Loterie, vis à vis du télégraphe.* Il s'appelle Legrand, il vous connaît. Si vous passiez devant sa demeure... Au reste, non, ne faites que ce qui vous conviendra. S'il faut un peintre aux petits Staël pour leurs jolies physionomies (j'ai vu un petit Staël fort joli) ou s'il en faut un à quelque ministre ou directeur de vos amis, je vous recommande le citoyen Legrand<sup>12</sup>. »

Le Salon de 1799 est désor mais assez proche et Pierre-Nicolas entend y participer avec éclat. Est-il meilleur moyen de forcer le succès que de suivre la mode ? Or, les sciences naturelles et l'antiquité jouissent à cette époque d'une vogue prodigieuse. L'idéal est donc de les réunir. Legrand exécute un grand tableau (3,58 m sur 2,60 m) pour montrer *Pline étouffé par des vapeurs de soufre pendant qu'il étudie une éruption du Vésuve*. Un long commentaire explique en détail le sujet dans le livret du Salon (n° 200, p. 39). L'esquisse du tableau est jointe (n° 202). Une autre grande esquisse représente *La chute de Phaëton* au moment où la Terre embrasée présente sa prière et où Jupiter « lance sa foudre contre un jeune orgueilleux dont l'ignorance et la vanité ont failli anéantir le genre humain » (n° 201 - 1,30 m sur 1,08 m). Après les scènes dramatiques, des thèmes gracieux : deux *Têtes d'étude* (n° 203), des *Enfants au bain* (n° 204) et le *Retour à l'amitié* (n° 205) où l'on voit deux vieux époux se consoler du départ de l'amour puisque la sincère amitié leur reste.

La mort de Pline vaut à son auteur un prix d'encouragement<sup>13</sup>. Toutefois, la critique ne parle guère de l'ensemble des envois et quand elle le fait, c'est en termes peu agréables. Devant *La chute de Phaëton*, « *Arlequin au Muséum* » propose de chanter sur le récitatif d'Armide :

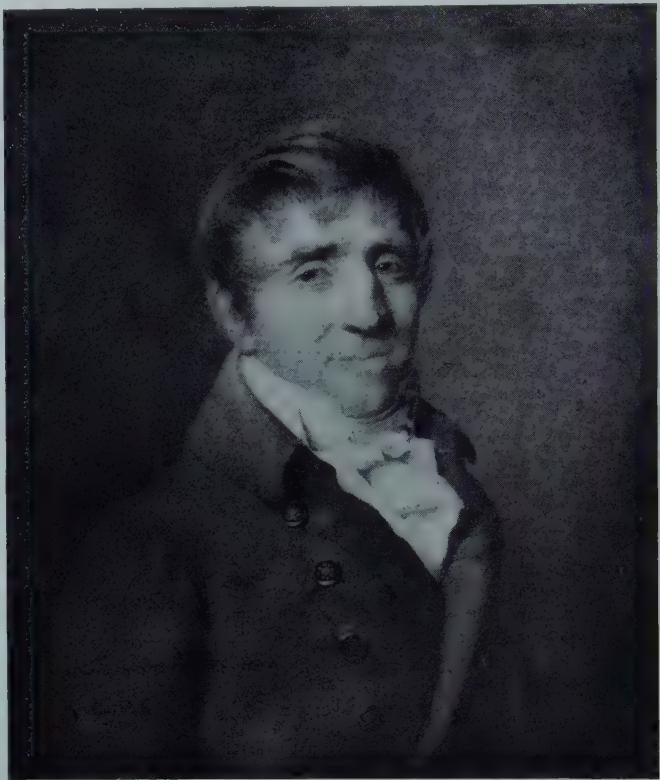


FIG. 4. — P. N. LEGRAND. — Portrait d'homme.  
Riom, Musée F. Mandet.  
Phot. Arriat, Clermont-Ferrand.

*Je peux juger de cette esquisse  
Sans être un parfait connisseur,  
Et j'ose dire, avec justice,  
Qu'on y trouve de la chaleur.*

L'épigramme est sans portée. La *Revue du Muséum* est bien plus dure. Si la couleur sombre et étouffante du peintre, dit-elle, convient à la *Mort de Pline*, était-il nécessaire qu'il rissolât ses portraits (n° 203) et son tableau du *Retour à l'amitié*? Il est conseillé à Legrand d'abandonner la composition pendant quelques années, de dessiner d'après nature, l'antique et les grands maîtres, ce qui lui évitera « des figures, comme dans la mort de Pline, sans tête et des imbroglios comme la chute de Phaëton ». Après cette appréciation et malgré la récompense obtenue, Legrand cesse d'exposer pendant une longue période.

La sévérité des critiques paraît avoir été excessive. En effet, dans le beau Musée de Riom, où le cadre élégant d'un vieil hôtel met si bien en valeur des collections remarquables, il y a un excellent portrait exécuté par Legrand (toile, H. 0,64, L. 0,53, signé). Ce tableau a été offert en 1892 par M. Marmottan, grand spécialiste de l'art du début du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>. D'après le costume et la coiffure, l'œuvre paraît remonter environ à 1800. Réaliste par son esprit, distinguée par son coloris gris et brun, elle s'apparente plus à Boilly et à Drolling<sup>15</sup> qu'à David. A notre connaissance, c'est la seule peinture de Legrand figurant dans les Musées français : elle est de qualité (fig. 4).

\*\*

Legrand est largement représenté au Musée des Beaux-Arts de Berne. Huit de ses tableaux figurent au catalogue de 1915 (n<sup>os</sup> 307 à 314). Tous sont en réserve et certains en ont quelque peu souffert, ce qui est inévitable. Nous tenons à remercier vivement MM. les Conservateurs qui avec une aimable obligeance nous ont permis d'étudier longuement ces œuvres.

L'ensemble de ces peintures laisse une impression favorable. Pierre-Nicolas était un artiste de talent, peintre de valeurs plutôt que de couleurs. Sa palette s'écarte peu des gris colorés et reste ainsi plus harmonieuse que celle de nombre de Davidiens secondaires. L'influence du XVIII<sup>e</sup> siècle apparaît encore dans la facture. Legrand aime la touche libre et qui demeure visible. Il utilise volontiers une toile à gros grains, analogue à celle des Italiens : ce support l'incite à adopter un métier assez large.

A défaut de documents, il est difficile de dater la plupart de ses tableaux. Vivant loin de Paris, le peintre était moins assujetti aux vagues successives : il serait teméraire de proposer une chronologie précise.

Deux grandes esquisses, *Caïn tuant Abel* (fig. 5, catal. n° 313, H. 0,66, L. 0,80) et *La chute des Titans* (n° 314, H. 0,83, L. 1,05 m, peut être le n° 87 de l'exposi-



FIG. 5. — P. N. LEGRAND. — La mort d'Abel. Berne, Musée des Beaux-Arts. Phot. du Musée.

tion de la Kunsthalle de Berne, en 1824, sous le titre « fantaisie - étude ») ont pu lui être inspirées par la littérature alors à la mode<sup>16</sup>. Enlevées d'un pinceau rapide, avec leurs gros empâtements, elles ne manquent ni de vigueur, ni d'un certain caractère dramatique. Elles sont proches du XVIII<sup>e</sup> siècle par leur exécution, mais annoncent l'antiquité violente, chère aux Romantiques. Toutefois, les personnages manquent un peu de style et, surtout dans la chute des Titans, la composition reste confuse. Legrand n'avait pas la tête épique.

D'ailleurs, il sacrifiait parfois aux modes du temps et il lui est arrivé de peindre dans le goût néo-classique. *Priam et les siens pleurant Hector* (n° 307, toile H. 0,80, L. 1,05 m) en fournit un exemple. La scène est présentée en frise. L'artiste se souvient des procédés de composition de David, mais l'esprit et le coloris sont différents. Cette veillée funèbre marque moins l'explosion de la douleur que l'accablement pro-

voqué par un grand malheur (fig. 6). Au chevet du lit, Andromaque, inerte de souffrance, pose sa tête près de celle d'Hector. Les lignes de son corps et les plis des draperies se composent avec beaucoup de charme. Au pied du lit, Hécube plus théâtrale, fournit un motif symétrique. A chaque extrémité du tableau des groupes s'équilibrent. Au fond, la statue protectrice du foyer est voilée d'un crêpe et la lampe de l'autel répand une faible lumière. Le coloris discret fournit un accompagnement en sourdine. Le pinceau demeure cependant assez libre et n'hésite pas devant certaines audaces : dans la chevelure brune d'Andromaque il ne craint pas de poser des touches rouges ou bleues. En marge du mouvement davidien, ce tableau se situe à un rang honorable. Il vaut bien les œuvres de Peyron. La société bernoise des Beaux-Arts en a fait l'acquisition en 1848 : c'était un bon achat.

Pourtant, c'est surtout comme portraitiste que Legrand est remarquable. Le Musée de Berne possède deux portraits que le peintre a fait de lui-même et qui relèvent d'inspirations très différentes. Dans le portrait « au bonnet » (n° 310, toile H. 0,93, L. 0,70), Legrand apparaît avec une barbe impressionnante, digne d'être comparée à celle de Liotard (fig. 7). Il semble fort absorbé par le dessin qu'il exécute. Il est vêtu d'une robe de chambre rouge sous laquelle déborde un col de lingerie orné de dentelle : le blanc, nourri de touches jaunes et bleues, est traité d'une manière savoureuse. La coiffure n'est autre qu'une toque noire à plumes rouges. Si l'artiste s'est présenté dans cet équipage aux amis de Mme de Charrière, on conçoit qu'ils aient été inquiets. D'après l'âge du modèle, ce tableau doit être antérieur à 1800.

L'effet d'éclairage est intéressant. La lumière tombe sur la nuque, détache l'ourlet de l'oreille et laisse le visage dans une pénombre où jouent des reflets. Certains accessoires, tel le porte-mine, sont peints avec des raffinements capables de séduire les amateurs. C'est un portrait de fantaisie dans la manière de Rembrandt et ils sont rares. Legrand se souvient ici des goûts de son maître Descamps. Cette œuvre a quelque peu souffert : il serait dommage que, faute de soins, elle périsse.

Le second portrait (n° 309, toile H. 0,60, L. 0,48) vaut, non par son pittoresque, mais par son acuité psychologique (fig. 8). Le peintre commence à vieillir. Quelques mèches grises se glissent dans sa chevelure, les traits s'épaississent et les premières rides se marquent. Lorsqu'un portrait est une confession, il est toujours émouvant. Les sourcils froncés, le regard insistant, la bouche serrée et le menton volontaire disent les luttes de la carrière et les difficultés de l'existence. Cependant, l'artiste s'obstine, il ne s'estime pas vaincu. Drapé à l'antique dans un grand manteau dont le brun est rehaussé de touches rougeoyantes, il tient d'une main son porte-mine, de l'autre son livre de croquis, emblèmes de son art. Ce portrait, postérieur à 1800, est encore exécuté selon la technique brillante du XVIII<sup>e</sup> siècle, quoique le réalisme du masque annonce le siècle nouveau. L'œuvre a de la beauté.

\*\*

Les années s'écoulent. Legrand épouse en secondes noces, la fille du pasteur Salchli. Après de fulgurantes victoires, l'Empire connaît des échecs, des défaites, des désastres, enfin il s'écroule. Les Bourbons sont rétablis sur leur trône. Pierre-Nicolas revient à Paris pour y tenter une chance ultime. Le nouveau régime paraît l'accueillir avec quelque faveur. Le 19 novembre 1814, Legrand de Sérant, sergent de la 12<sup>e</sup> légion de la Garde nationale parisienne, est décoré de l'ordre du Lys<sup>17</sup>. Au Salon de 1814, le peintre proclame ses opinions royalistes. Sous le n° 610, il expose une esquisse allégorique glorifiant l'entrée de Louis XVIII à Paris. L'ancien lecteur de l'abbé Raynal avait évolué.

Deux portraits complètent cet envoi : l'un représente un enfant, avec une vue des Alpes pour fond (n° 611), l'autre le beau-père de l'artiste que le livret décrit en ces termes : « n° 612. *Portrait du ministre Salchli, ancien professeur à l'Institut de Berne, pasteur et poète. Il fait ses adieux à sa forêt, près de Stellen, en Suisse.* » Ce tableau a figuré, en 1818, à l'exposition de Berne et se trouve actuellement au Musée de cette ville (n° 311 du catalogue, toile H. 0,65, L. 0,55) : c'est une curiosité, à la fois par son style inattendu et par la personnalité du pasteur-poète<sup>18</sup> (fig. 9).

Dans une lumière dorée, le « barde helvétique » apparaît, transfiguré, étrangement semblable à la mère de Rembrandt. L'œil brun, le nez busqué, le teint coloré et la barbe mal rasée, il est coiffé d'un bonnet bleu, brodé d'or, posé sur un serre-tête de lingerie. Il est vêtu d'un manteau d'un bleu éteint qui découvre un habit brunâtre et une camisole blanche exécutée à larges touches. L'air inspiré, les yeux au ciel, il entrouvre la bouche pour déclamer ses vers. Il est représenté dans une forêt de chênes dont le feuillage se farde des rousseurs automnales. Le long d'un tronc pend l'inévitable lyre et près d'elle est posé le manuscrit des *Adieux à ma forêt*<sup>19</sup>. Le pasteur tient de la main gauche un livre relié, dont le titre se détache nettement : *le Mal, IX chants*<sup>20</sup>. D'un geste oratoire, il lève la main droite — fort bien peinte, avec son épiderme ridé et son modelé énergique obtenu grâce aux touches rouges qui s'opposent aux ombres vertes. Ce pastiche de Rembrandt mérite de retenir l'attention. Sans doute Legrand en a-t-il exécuté d'autres. S'ils ont été dépouillés de leur signature, ils doivent poser maintenant des problèmes troublants.

Salchli, qui se croyait poète, était un redoutable rimeur. Dans un discours préliminaire il ne cache pas que *le Mal* est « le sujet le plus sublime de tous ceux que la poésie didactique a traités ».

*J'offre aux esprits pensants des vérités frappantes,  
Contemplant la douleur dans ses fins consolantes,  
Et des plus grands fléaux admirant les effets,  
J'entreprends de chanter le mal et ses bienfaits...*

S'il avait été pessimiste et économiste, sans doute aurait-il partagé l'avis de



FIG. 6. — P. N. LEGRAND. — Priam et les siens pleurant Hector. Berne, Musée des Beaux-Arts. Phot. du Musée

Malthus, mais il était optimiste et poète, ce qui l'entraîne à des conclusions enthousiastes, même pour l'au-delà : « L'enfer, même l'enfer, réfléchit ta clémence ! »

Au surplus, étant déjà romantique, il prodigue les scènes attrayantes, telles qu'une ascension au Schreckhorn ou, mieux encore, cette méditation qu'il fit, assis sur un cercueil, dans un cimetière, à minuit, en décembre. Les longs ouvrages ne lui faisaient pas peur : les 7.000 alexandrins du *Mal* en témoignent. Seulement, leur masse compacte a effrayé ses contemporains et la postérité<sup>21</sup>. « Il faut être léger pour voler à travers les siècles », disait Anatole France. C'est pourquoi le *Mal*, malgré son sujet sublime, a gardé moins de lecteurs que *Candide*.

\*  
\*\*

Après 1814, Legrand ne reparaît plus au Salon de Paris. Il participe, en 1818, à l'exposition de Berne avec 21 tableaux : scènes de genre, sujets mythologiques ou historiques et portraits.

Depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, l'aristocratie bernoise avait voulu garder les effigies de ses membres : à cette fin elle avait attiré des artistes de talent. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, lorsque Sigismond Freudenberg consentait à abandonner ses scènes de genre, il était aussitôt assailli de commandes. Anton Graff (1736-1813), excellent artiste, avait dominé la fin du siècle, secondé et prolongé par son élève Henri Rieter (1757-1818). Une place devenait vacante : Legrand l'occupa avec succès.

Dans son important ouvrage sur le *Portrait bernois à travers les siècles*, Berchtold de Fischer a cité et reproduit trois beaux portraits exécutés par Legrand en 1819 et 1820 : ils représentent Nicolas-Frédéric de Mülinen, avoyer de Berne<sup>22</sup>, Charles-Ferdinand de Fischer d'Eischberg, officier aux gardes suisses en Hollande, élu en 1819 au Conseil souverain<sup>23</sup> et enfin Charles-Louis de Wurstemberg<sup>24</sup>, qui a occupé des charges importantes et s'est fait connaître — lui aussi — comme poète,

en particulier par son drame de la *Bataille de Sempach*. Dès qu'il s'agit d'un homme de lettres, Legrand est vivement intéressé et la peinture a plus d'accent et de caractère. Près d'une colonnade qui s'ouvre sur un ciel orageux, l'écrivain apparaît avec un foulard négligemment noué autour du cou et dont un pan s'envole dans la tempête. Le regard sublime, la main droite sur le cœur, il s'apprête à proférer un poème intitulé *Marcus*. L'œuvre est brillante. D'inspiration romantique, elle semble déceler, en outre, une influence de l'école anglaise. Elle évoque bien une époque picturale et littéraire.

En 1827, Legrand apparaît à nouveau à l'exposition de Berne où il envoie 27 tableaux, parmi lesquels *La famille pieuse, dans le canton de Berne, avec le costume, lisant la bible et la Piété des an-*



FIG. 7. — F. N. LEGRAND. — Portrait de l'artiste.  
Berne, Musée des Beaux-Arts. Phot. du Musée.

*cien Gaulois*. Cette dernière toile se trouve maintenant au Musée de Berne (catal. n° 312, H. 0,96, L. 1,28 m), sous le titre *L'offrande au soleil* (fig. 10). Ici encore, Legrand tente d'enrichir son répertoire par des sujets inédits en annexant les Gaulois, mais la composition et l'exécution, dans la manière néo-classique, restent froides.

Enfin, le portrait du pasteur de Zimmerwald, M. Grüner (Musée de Berne, *catal.* n° 308, toile H. 0,68, L. 0,53) est sans doute tardif. Il se classe dans l'ennuyeuse catégorie des portraits de famille. Il est vrai que ce personnage étriqué et pointu ne constituait pas un sujet exaltant.

Le peintre vieillissait, entouré d'estime. Le 11 mai 1829, à soixante et onze ans, il est emporté par une attaque. Son souvenir est encore honoré à l'exposition de Berne de 1836 où quatre de ses tableaux sont présentés. Puis le silence se fait et ensuite l'oubli, inséparable de la mise « en réserve ».

\*  
\*\*

Sans doute la Muséographie actuelle met-elle mieux en valeur que jadis les œuvres auxquelles notre époque accorde du renom et facilite-t-elle, pour les touristes pressés, la visite rapide des collections. Il n'en subsiste pas moins que les éliminations, conséquences du système, faussent les perspectives de l'histoire de l'art. Les grands peintres apparaissent isolés, coupés du milieu où ils se sont développés.

Artiste secondaire, Legrand n'est pas pour autant négligeable, surtout comme portraitiste. Ses œuvres valent par des qualités de facture et parfois par des recherches curieuses. On souhaiterait que certaines d'entre elles puissent être exposées dans un petit Musée suisse — ainsi qu'il a été fait en France, au Musée de Gray, pour un de ses contemporains, Pierre-Maximilien Delafontaine<sup>25</sup>. Legrand présente, en effet, un double intérêt : il est un représentant de l'art français à l'étranger et marque une transition assez originale entre le XVIII<sup>e</sup> siècle et le romantisme. Son goût des effets rembranesques annonce l'admiration passionnée du XIX<sup>e</sup> siècle pour le grand Hollandais. Placé dans un milieu nouveau que traversaient des courants encore confus, Pierre-Nicolas s'est efforcé d'en prendre conscience. Il a fait partie de ces artistes



FIG. 8. — P. N. LEGRAND. — Portrait de l'artiste.  
Berne, Musée des Beaux-Arts. Phot. du Musée.

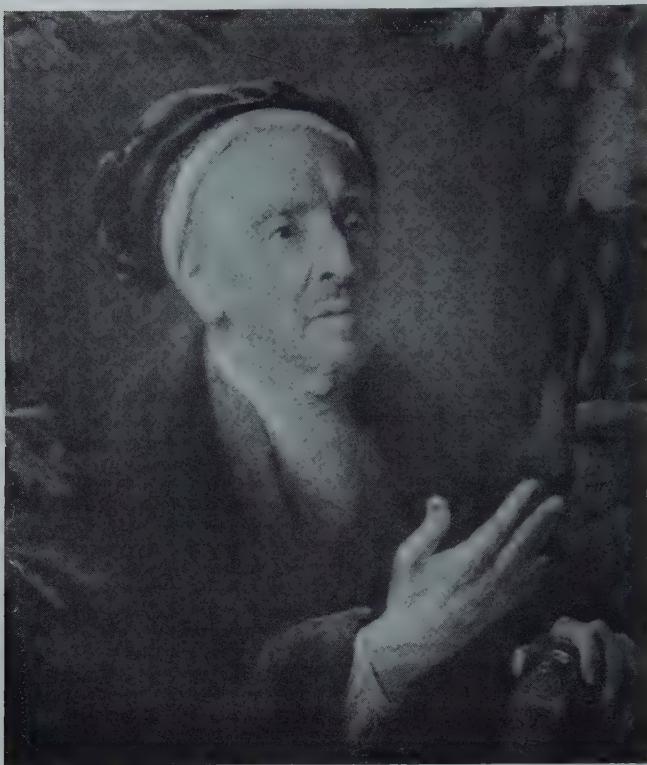


FIG. 9. — P. N. LEGRAND. — Le pasteur-poète Salchli.  
Berne, Musée des Beaux-Arts. Phot. du Musée.

qui, assurant la liaison entre les deux siècles, ont traduit par leurs hésitations les incertitudes de leur temps. Il appartenait ensuite au génie de dégager dans chaque art les forces dominantes et de leur asservir les éléments accessoires. Ainsi s'est élaboré ce mystérieux viatique qui permet à Goethe, à Beethoven ou à Delacroix de traverser les siècles avec éclat.

A.-P. DE M.

SUMMARY : *Pierre-Nicolas Legrand, a Franco-Swiss painter.*

Pierre-Nicolas Legrand (Pont-l'Evêque, 1758 — Berne, 1829) was one of the representatives of French art in Switzerland. After brilliant studies at Rouen, he was given the title of "académicien" at Lille. In 1784 he exhibited in that town twenty-five paintings some of which had curious subjects, such as the one drawn from *l'histoire des Indes* by the abbé Raynal. At the end of 1794 he gained a certain fame thanks to the portrait of a prison guard who, in the days of the Terror, had behaved generously towards a prisoner. In 1795 the young artist settled at Berne but continued to take part in the Salons of 1796 and 1799 in Paris. In Switzerland, he began to acquire fame and he illustrated charmingly a novel by Mme de Charrière.

A part from a fine portrait of a man in the Musée de Riom, the pictures by Legrand which are at present known, are to be found in the reserves of the Museum of Fine Arts in Berne. Besides sketches in the manner of the eighteenth century and a good neo-classical picture, this museum contains some excellent portraits. Certain of them, executed in the manner of Rembrandt, in particular that of the pastor-poet Salchli, constitute real curiosities. In 1814, Legrand made another appearance at the Paris Salon, later making important contributions to the Berne exhibitions of 1818 and 1827. After 1815 he became the portrait-painter of the Bernese aristocracy.

Having associated with certain Swiss literary circles, this talented painter marks an original transition between the eighteenth century and the Romantic period. He deserves to be rescued from oblivion.

## NOTES

1. M. Louis RÉAU ne mentionne pas P.-N. Legrand dans *Histoire de l'expansion de l'art français*, et M. Lossky n'a fait figurer aucune œuvre de cet artiste à l'exposition de l'Orangerie.

2. Les Legrand sont, semble-t-il, assez nombreux pour qu'il soit superflu de les multiplier par scission. C'est pourtant ce qu'ont fait Bénézit ainsi que Thieme et Becker en coupant Pierre-Nicolas en deux : ils mentionnent, d'une part, un artiste ayant exposé à Lille et, d'autre part, un peintre ayant vécu en Suisse (*Dictionnaire des peintres*, t. V, pp. 484 et 485; *Kunstler Lexikon*, t. XXII, pp. 570 et 573).

3. Par suite d'une erreur, le *Dictionnaire des artistes suisses* de Carl BRUN (1908, t. II, p. 241) indique que Legrand se serait appelé Scot (au lieu de Sicot). Cette coquille a été recueillie par Thieme et Becker (t. XXII, p. 573) et perfectionnée par le catalogue du Musée des Beaux-Arts de Berne (1915) et par Bénézit qui en font « Scott », appellation très britannique...

4. D'après le livret du Salon de 1799, Pierre-Nicolas serait né à Rouen. Mme OURSEL (*Nouvelle Biographie normande*, 1886), sur la foi du *Dictionnaire de Louis AUVRAY*, avait d'abord retenu ce lieu de naissance (t. II, p. 479). Elle a rectifié cette indication dans son deuxième *Supplément* (1912, p. 409). Se fondant sur un brevet de l'ordre du Lys, elle admet aussi que Legrand est né à Pont-l'Évêque. Mlle Le Cacheux, conservateur des archives du Calvados, nous a indiqué que les archives de Pont-l'Évêque ont été sinistrées en 1944, et que, d'autre part, les registres des baptêmes de 1758 sont défaut, pour cette ville, dans les archives départementales.

5. Le Catalogue du Musée des Beaux-Arts de Berne, C. Brun et Bénézit signalent que P.-N. Legrand aurait été l'élève de David ; cette indication n'est confirmée ni par les livrets des Salons du temps, ni par Delécluze.

6. « Dessins, A. H. 3<sup>e</sup> carton. Ecole de dessin de Rouen, Dessins récompensés. » Ces renseignements nous ont été fournis par Mme le Conservateur de la Bibliothèque, grâce à l'aimable entremise de M. H. Guillet, conservateur du musée. Bien que Legrand ait déclaré en Suisse qu'il était

membre de l'Académie de Rouen, il n'a été trouvé aucune indication confirmant cette prétention comme membre, associé ou correspondant.

7. *Livrets des Salons de Lille, 1773-1788*, publiés à Lille par Lefebvre-Ducrocq en 1882, nos 12 à 36, p. 253, et n° 114, p. 269.

8. Julie CANDEILLE, *Le Commissionnaire*, comédie en deux actes, représentée au Théâtre de l'Égalité, ci-devant Français. Jules RENOUVIER, *Histoire de l'art pendant la Révolution* (Paris, 1863), t. I, p. 26. M. ROUX, *Inventaire du fonds français, Graveurs du XVIII<sup>e</sup> siècle*, t. II, pp. 287 et 288.

9. Si ce tableau pouvait être retrouvé, il constituerait un document intéressant à la fois pour la petite histoire de la Révolution et pour la sensibilité de l'époque. Sa place serait à Carnavalet.

10. L'édition originale de ce roman avait été vendue à Londres au profit d'une émigrée, amie de Mme de Charrière. Lally-Tollendal, qui jugeait certaines pages immorales, avait fait de larges coupures. En 1795, une édition avait paru en allemand, *Drei Weiber - Eine Novelle von dem Abbé de la Tour* (pseudonyme de Mme de Charrière), Leipzig, in der Pet. Phil. Wolfschen Buchhandlung, 1795. Puis, le livre avait été



FIG. 10. — P. N. LEGRAND. — *L'offrande au soleil*. Berne, Musée des Beaux-Arts.  
Phot. du Musée.

imprimé à Lausanne, mais avec tant de fautes que Mme de Charrière souhaitait une nouvelle impression dont elle puisse corriger les épreuves. Huber s'entremis et le volume fut publié sous le titre : *Trois femmes, nouvelle de l'Abbé de la Tour. Seconde édition ornée de 7 estampes par Legrand* (il n'y en a que 6) et gravée à Paris par les meilleurs artistes, à Leipzig, chez Pierre-Philippe Wolf, 1798. A la fin du volume, l'indication : « Imprimé par Obell (pour Orell), Fussli et Compagnie, à Zuric. » Cf. Philippe GODET, *Madame de Charrière et ses amis*, Genève, 1906, t. II, p. 276, et LONCHAMP, *Manuel du Bibliophile suisse*, p. 342. En 1942, M. Lonchamp a publié à Lausanne une jolie édition de ce roman, avec reproduction des six gravures de Legrand et du frontispice de Dunker.

11. Philippe GODET, *op. cit.*, t. II, pp. 277-279.
  12. Ph. GODET, *op. cit.*, t. II, pp. 288.
  13. En raison de ce prix, Legrand est cité dans le « Rapport à l'Empereur Napoléon sur l'état des Beaux-Arts en France depuis 1788 », présenté plus tard par la classe de l'Institut.
  14. Catal. de 1919, n° 4, p. 4.
  15. Cf. *Le Portrait d'homme* peint par Drolling au Musée d'Orléans.
  16. *La Mort d'Abel*, de Gessner. D'autre part, le romantisme allemand se référera volontiers à la légende des Titans.
  17. Cf. Mme OURSET, *op. cit.*, 2<sup>e</sup> suppl., p. 409.
  18. Emmanuel Salchli, qui fut pasteur à Orbe et à Moncherand, appartenait à une vieille famille d'Aarberg. Cf. *Dictionnaire historique et topographique de la Suisse*, t. V, p. 693.
  19. Poème publié en 1808.
  20. La première édition avait paru en 1784, à Berne, chez J. A. Ochs, sous le titre : *Les Causes finales et la direction du Mal*, poème philosophique en quatre chants. Le frontispice, les vignettes et les fleurons dessinés et gravés par B. A. Dunker gardent à ce livre un certain attrait pour les bibliophiles. Plus tard, Dunker a collaboré avec Legrand pour l'illustration des *Trois Femmes* de Mme de CHARRIÈRE. La deuxième édition, ornée d'un frontispice de Dunker, est dédiée à M. de Malesherbes. Publiée à Berne en 1789, elle a attiré assez peu l'attention, en raison des événements. La troisième édition, en neuf chants, cette fois, a paru à Lausanne, chez les frères Blanchard, en 1813, moment qui n'était pas non plus très favorable. En ce qui concerne le portrait exécuté par Legrand, cette troisième édition est intéressante puisqu'elle permet de dater le tableau de 1813 ou de 1814.
  21. Sachli était un auteur abondant. Parmi ses autres ouvrages, on peut citer *L'Optique de l'Univers ou la philosophie des voyages autour du monde*, poème en six parties (Berne, 1799), avec frontispice et fleuron de Dunker, et un *Tableau critique des poètes français les plus célèbres depuis François I<sup>r</sup>*, chez les frères Blanchard, à Lausanne, en 1814. Les appréciations, souvent surprenantes, sont parfois saugrenues. Toutefois il advient — car tout arrive — que Salchli écrit un joli vers, par exemple au sujet de Pibrac :
- « Qui nous offre de l'or dans des vases d'argile. »
22. L'œuvre de Salchli n'a plus qu'un intérêt documentaire. Elle offre un exemple de la diffusion du pré-romantisme en Europe. Elle montre aussi la résistance spiritualiste opposée par la Suisse à la philosophie française (cf. SAINT-RÉNÉ TAILLANDIER, *La Suisse chrétienne et le XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1862).
  23. Les historiens de la littérature passent Salchli sous silence (Philippe GODET, *Histoire littéraire de la Suisse française*; Hubert HASLER, *Les Vaudois et le Sentiment de la nature à l'époque préromantique*) ou se montrent sévères : « Ne parlons plus du Mal (1789), sept mille alexandrins illisibles de Salchli », s'écrie Virgile ROSEL (*Histoire littéraire de la Suisse romande*, 1904, p. 426), et Gonzague de Reynold ajoute : « L'influence de la poésie française n'est sensible qu'à Berne dont le rôle fut toujours — Julie Bondeli, C. V. de Bonstetten, le grand Haller et le médiocre Salchli le prouvent — de servir de lien naturel entre les deux littératures », (*Histoire littéraire de la Suisse au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1912, t. II, p. 68). Cette pénétration de la culture française à Berne explique sans doute pourquoi Legrand s'était fixé dans cette ville.
  24. Berchtold DE FISCHER, *op. cit.*, t. I, p. 58.
  25. Berchtold DE FISCHER, *op. cit.*, t. III, p. 59.
  26. Berchtold DE FISCHER, *op. cit.*, t. II, p. 53.
  27. Cf. *Gazette des Beaux-Arts* (oct. 1956), t. II, pp. 31 à 38.

# NOTES SUR MICHEL II BOURDIN

PAR JEAN COURAL

DANS un article consacré aux Bourdin, paru dans la *Gazette des Beaux Arts* en 1897, Paul Vitry constatait la rareté des œuvres que l'on pouvait attribuer avec certitude à Michel II Bourdin<sup>1</sup>. Il ne pouvait en effet citer que le monument funéraire de François Le Gras, qui, commandé en 1653 par sa veuve Marie de Lesseville, fut érigé dans l'église des Cordeliers du Mans où il demeura jusqu'à la Révolution, ainsi que les travaux de restauration des tombes royales de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, que Michel II Bourdin entreprit en 1656 et en 1658<sup>2</sup>.

En 1932, Mademoiselle Sainte-Beuve publiait un marché prouvant qu'en 1665 avait été confié à notre sculpteur le soin de terminer le tombeau de Jacques Douglas, commencé en 1646 par son père Michel I Bourdin et qui fut élevé, vraisemblablement vers 1668, dans la chapelle Saint-Christophe de l'église de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés où il est toujours conservé<sup>3</sup> (fig. 1).

Grâce à des documents inédits retrouvés aux Archives nationales nous avons pu apporter quelques éléments nouveaux concernant la biographie des Bourdin et ajouter au catalogue de Michel II Bourdin quatre œuvres nouvelles : le buste de *Charles Brûlart, Seigneur de Léon* (fig. 2), que possède le Musée de Versailles, les deux statues de *René de Wignerod* et de

*Françoise Duplessis* conservées dans la chapelle du château de Glénay en Poitou, enfin la statue d'*Amador de la Porte* que l'on attribuait jusqu'à présent à Michel I et qui est au Louvre (fig. 3).

Né à Paris en 1609<sup>4</sup>, Michel II Bourdin était fils de Michel I Bourdin dont on a pu dire qu'il était « *l'un des plus habiles sculpteurs de son temps* »<sup>5</sup>. On ignorait jusqu'à présent la date de la mort de Michel I Bourdin qui dut naître à Orléans entre 1577 et 1588<sup>6</sup>. Or nous avons pu fixer cette date avec précision, ayant retrouvé au Minutier central des notaires à Paris son inventaire après décès passé par devant Muret le 8 novembre 1650<sup>7</sup>. Cette date est importante, car si l'on admet avec Paul Vitry que Michel II Bourdin dut commencer à travailler pour son propre compte vers 1630, il est une période de vingt ans durant laquelle toute œuvre signée M. Bourdin peut aussi bien être attribuée au père qu'au fils. Là où la critique de style se révèle bien hasardeuse, le document apporte une certitude quasi incontestable. Un problème cependant se pose qu'il convient de signaler : dans les différents actes que nous avons retrouvés aux Archives nationales, les deux Bourdin s'intitulent tous deux également « *Michel Bourdin, maître sculpteur et peintre* ». Il est néanmoins possible de les distin-

guer grâce, d'une part à leur signature (fig. 5 et 6)<sup>8</sup>, d'autre part à l'indication de leur domicile : Michel I Bourdin, en effet, est dit demeuré à Paris en « *l'hostel de Nevers* » qui était situé sur le quai des Grands-Augustins<sup>9</sup>, paroisse Saint-André-des-Arts (c'est également là qu'habita pendant plusieurs années le sculpteur Hubert Lesueur). On l'y trouve dès 1626. Il y meurt en novembre 1650. Quant à Michel II Bourdin, il demeurait sur la rive droite de la Seine, rue de la Tissanderie,

paroisse Saint-Jean-en-Grève<sup>10</sup>. Dans cette rue qui a aujourd'hui disparu et où se trouvaient les locaux de la maîtrise, habitaient alors de nombreux artistes, dont le sculpteur Zacharie Normain<sup>11</sup>.

Les trois actes qui nous ont permis les attributions que nous avons mentionnées plus haut, ont tous trois été passés avec Michel Bourdin, maître sculpteur et peintre demeurant à Paris rue de la Tissanderie et sont tous trois signés de la même main.

## LE TOMBEAU DE CHARLES BRULART, SEIGNEUR DE LÉON

Tour à tour chanoine de Paris, abbé de Joyenval et de Neauphe, prieur de Léon, ambassadeur à Venise, puis auprès des ligues suisses, Charles Brûlart, Seigneur de Léon, fut envoyé en juillet 1630 avec le Père Joseph comme ambassadeur extraordinaire à la Diète de Ratisbonne. Il mourut à Paris dans sa maison de la rue Dauphine en juillet 1649 et fut inhumé dans la chapelle Saint-Charles du couvent des Grands-Augustins qui lui avait été concédée le 16 août 1635<sup>12</sup>, moyennant le paiement d'une rente annuelle de 150 livres avec la permission « *d'y placer et faire porter son effigie en buste et relief selon la place et possibilité du lieu* ». Charles Brûlart ne laissa point à d'autres le soin d'immortaliser son souvenir par un monument et le 30 novembre 1640<sup>13</sup> passa un marché avec « *Michel Bourdin, maître sculpteur à Paris, y demeurant rue de la Tisseranderie, paroisse Saint-Jean-en-Grève...* » qui moyennant la somme de 1.600 livres et dans un délai de huit mois s'engagea à exécuter un monument funéraire dont une gravure de Millin nous a conservé le souvenir<sup>14</sup>.

Un sarcophage de marbre noir reposant sur une table de marbre de même couleur supportait un encadrement architectural au centre duquel se trouvait, dans une niche, le buste de Charles Brûlart<sup>15</sup>. Ce monument, que Lemaire, Piganiol, Hurtaut et Dulaure signalent, resta en place jusqu'à la Révolution. A cette époque il fut détruit. Le buste seul fut épargné et recueilli par Lenoir dans son Musée des Monu-



FIG. 1. — Tombeau de Jacques Douglas, commencé en 1646 par Michel I Bourdin, terminé par Michel II Bourdin. Paris, église Saint-Germain-des-Prés. Phot. E. Mas.

ments français<sup>16</sup>. Il perdit là son identité, fut nommé Bullion, puis devint en 1816 Nicolas Brûlart, chancelier de France, sculpté par Bourdin. En 1834, on l'envoya à Versailles<sup>17</sup>. Eudore Soulié lui restitua son identité et abandonna l'attribution à Boudin<sup>18</sup>. D'une facture sans doute un peu sèche, ce buste qui a le mérite d'avoir été exécuté du vivant même de Charles Brûlart, est une œuvre honnête, exacte, peut-être un peu figée, mais d'où n'est point exclu une certaine vérité psychologique : ainsi devait se présenter avec son air chafouin et retors ce personnage qui ne fut en réalité qu'un médiocre diplomate et un homme d'église dont on a quelque peu médité.

## LE TOMBEAU DE RENÉ DE WIGNEROD ET DE FRANÇOISE DUPLESSIS

Le tombeau de René de Wignerod et de Françoise Duplessis son épouse, sœur ainée du Cardinal de Richelieu, avait été érigé dans l'église paroissiale de Glénay<sup>19</sup>. Ne subsistent, à vrai dire, de ce monument que des épaves très mutilées qu'en l'absence de documents il était bien difficile d'attribuer à quelque sculpteur que ce soit. Divers noms cependant avaient été prononcés. On parla de Sarrasin, d'un sculpteur de l'entourage du Cardinal et bien sûr d'un maître italien. L'œuvre est en réalité de Michel II Bourdin auquel elle fut commandée le 5 mars 1641<sup>20</sup>, non comme on l'avait cru jusqu'à présent par Marie-Madeleine de Wignerod, dont Richelieu avait fait en 1638 une duchesse d'Aiguillon, mais par son frère François de Wignerod, Seigneur de Pontcourlay, général des galères du Roi, qui devait lui-même disparaître quelques années plus tard en 1646.

C'est en ces termes que Dom Mazet<sup>21</sup> décrit cette œuvre que Michel II Bourdin s'engagea à exécuter moyennant la somme de 5.000 livres tournois dans un délai de quinze mois : « *Ce monument digne de sa piété filiale, était bâti dans le chœur de l'église paroissiale de Glénay, au-dessus de la crypte souterraine où reposent les cendres de M. et Mme de Pontcourlay. Il se composait de deux sarcophages de marbre blanc sur lesquels étaient couchées deux statues de grandeur naturelle aussi de marbre blanc. Au pied de chaque tombeau étaient sculptées les armoiries des Wignerod et des Richelieu et sur le mur, au-dessus de chaque personnage, on lisait une inscription funéraire, gravée sur une tablette de marbre noir, bordée de marbre blanc.* »

Le devis que nous avons retrouvé aux Archives nationales prévoyait en effet que « *sur le tombeau sera faict et mis les figures et portraicts gisant desd. defuncts Seigneur et Dame* »

*de Pont. Celuy de Monsieur sera représenté armé et celuy de Madame en ses habitz telz que led. Seigneur désirera. Lesdictes figures seront de la grandeur du naturel, de la longueur de cinq piedz huict poulfces s'ilz estoient debout ou plus et celle de Madame de la mesme grandeur. Les dictes figures seront faictes de marbre blanc et représentées comme il est au desseing, appuyées sur un cousinet et tenant un livre de l'autre main. »*

Resté intact durant tout le XVII<sup>e</sup> siècle, ce monument fut démolî vraisemblablement au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, à une époque où l'on voulut transformer le chœur de l'église.

Les deux statues de René de Wignerod et de Françoise Duplessis furent sauvegardées et placées dans la chapelle du château de Glénay où elles demeurèrent jusqu'à la Révolution. A cette époque elles furent mutilées et transportées dans la cour du château; elles y restèrent pendant près d'un siècle. Après bien des pérégrinations ces deux œuvres furent replacées dans cette même chapelle. C'est alors que sur la foi d'une tradition populaire, on fit vider le puits du château de Glénay au fond duquel on trouva d'autres débris de ce monument, en particulier la tête quasi intacte de la statue de Françoise Duplessis, ainsi que deux petits anges qui sont décrits en ces termes au devis : « *et sur lesd.- frontons sera mis de chacque costé deux enfans qui seront faitz de marbre blanc comme il est montré sur le desseing...* »

Tels qu'ils nous sont parvenus, les restes de ce tombeau sont en trop mauvais état pour être révélateurs du style et de l'art de Michel II Bourdin. L'œuvre de cet artiste est cependant trop mal connue pour que l'on puisse passer sous silence un monument dont la commande explique peut-être celle du tombeau d'Amador de la Porte, cet autre parent de Richelieu.

## LE TOMBEAU D'AMADOR DE LA PORTE

C'est en se fondant sur une identité de style existant entre la statue de Jean Bardeau et celle d'Amador de la Porte, que Paul Vitry avait attribué cette dernière à Michel I Bourdin<sup>22</sup>. Or si la statue de Jean Bardeau, que conserve toujours l'église de Nogent-les-Vierges et qui est signée MICHEL BOURDIN FECIT est bien de Michel I (nous avons en effet retrouvé marchés et devis qui confirment l'attribution)<sup>23</sup>, la statue d'Amador de la Porte par contre est de Michel II : c'est ce que nous révèle le marché passé le 8 mars 1647 par

Charles de la Porte, Seigneur de la Meilleraye avec notre sculpteur<sup>24</sup>.

Amador de la Porte, on le sait, était l'oncle maternel de Richelieu et, quoiqu'en dise Piganiol, c'est à cette parenté célèbre qu'il dut d'être fait chevalier, grand croix de l'ordre de Malte, grand prieur et ambassadeur de son ordre en France. Il mourut à Paris le 31 octobre 1644. Son neveu Charles de la Porte qui devint plus tard duc de la Meilleraye lui fit élever dans l'église du Temple où il avait été inhumé un tombeau que Piganiol<sup>25</sup> décrit en ces termes : « *On voit dans le chœur un mausolée de marbre blanc et noir sur lequel est la statue à genoux d'Amador de la Porte grand prieur de France, mort en 1640. Ce monument a été fait par Michel Bourdin, l'un des plus habiles sculpteurs de son temps.* »<sup>26</sup>

Piganiol parlait évidemment de Michel I Bourdin. L'œuvre est incontestablement de Michel II qui se chargea de l'exécuter dans un délai de six mois, moyennant la somme de 3.600 livres. Le devis mentionne notamment « *qu'au dessus de lad. table sera mis la figure et portrait de marbre blanc de feu Monseigneur le Grand Prieur, de la grandeur nature de cinq pieds huict poulices et d'une taille grosse et puissante telle qu'il avoit de son vivant; laquelle figure doibt estre armée avec un hocqueton par dessus ses armes; laquelle figure doibt estre représentée à genoux sur un coussinet et l'espée au costé, orné de bottes aux jambes et esperons comme il est représenté au modèle.* »

C'est cette statue que Lenoir recueillit le 1<sup>o</sup> prairial an II dans son musée des Monuments français et qu'il attribua à Thomas Bourdin comme il avait fait du buste de Charles Brûlart<sup>27</sup>. Envoyée en 1834 à Versailles<sup>28</sup> où elle demeura jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, elle fut à nouveau attribuée à Michel Bourdin par Eudore Soulié<sup>29</sup>. La trouvant digne de son

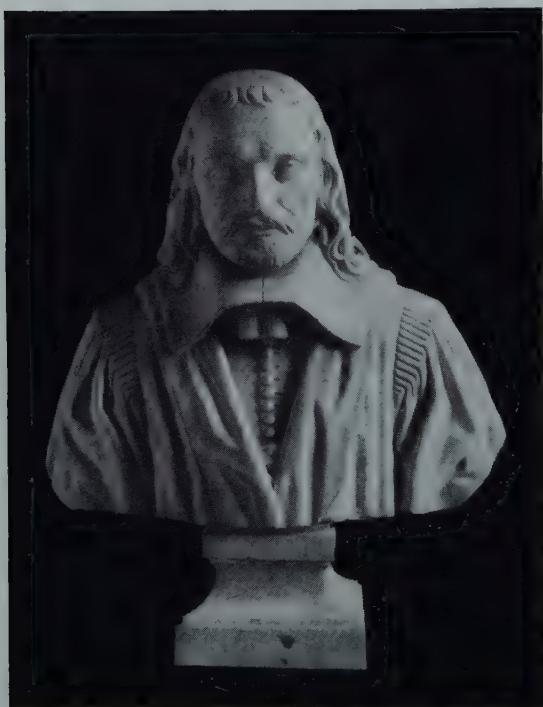


FIG. 2. — MICHEL II BOURDIN. — Buste de Charles Brûlart, seigneur de Léon. Musée de Versailles. Phot. Musées Nationaux

département Courajod la fit revenir au Louvre<sup>30</sup> et Versailles n'en conserva qu'un moulage aujourd'hui déposé au Château de Pierrefonds<sup>31</sup>.

Ce n'est évidemment pas sans raison que depuis Piganiol, l'on a prononcé à son propos le nom de Michel I Bourdin. On y retrouve les mêmes qualités qui caractérisent les statues de Louis XI à Cléry, du maréchal de La Grange Montigny à Bourges et de Jean Bardeau à Nogent-les-Vierges : un réalisme savoureux, un métier solide et sincère bien que dépourvu de brillant.

Faut-il admettre que Michel II se fit aider dans sa tâche par son père ? Cela semble peu probable. C'est en 1646<sup>32</sup> que Michel I Bourdin s'engagea à exécuter le monument funéraire de Charles Douglas que vraisemblablement la maladie l'empêcha de terminer. Si l'on en croit son inventaire après décès l'œuvre n'était qu'ébauchée lorsqu'il mourut en 1650. Il est donc peu vraisemblable qu'en 1647 il ait aidé son fils à exécuter le mausolée d'Amador de la Porte, alors qu'il n'avait fait que commencer celui de Charles Douglas qu'il s'était engagé à terminer cette même année.

Michel II Bourdin mourut à Paris le 4 août 1678 et fut inhumé le jour suivant dans le cimetière neuf de l'église Saint-Jean-en-Grève. De son mariage avec Marie Bricqueteux, il ne laissait point d'enfant. Son inventaire après décès<sup>33</sup> fut dressé à la requête de sa femme dont il était séparé de biens et de sa sœur Michèle, veuve de « *deffunct Claude Mignot, vivant maître brodeur* », qui fut son unique héritière. Bien maigre héritage puisque la prise de son mobilier, de ses instruments de travail et des matériaux qui garnissaient sa « *boutique* » et les dépendances de son logis ne dépassa pas 1.109 livres 11 sols. La maison qu'il habitait et qui faisait le coin de la rue des Coquilles<sup>34</sup> et de la rue de la Tisseranderie ne lui appartenait même pas. Elle comprenait une cuisine, une chambre simplement meublée et une « *boutique* » dans laquelle on trouva deux figures à genoux, une épitaphe, « *cinq petites figures de vierges et d'autres de pierre et plastre estimées dix huict livres* », un manteau de cheminée, deux cadrons de pierre de liais, deux bénitiers de marbre noir, enfin un bas relief de plâtre. Cette énumération est révélatrice des activités d'une artiste qui, conti-

nuant en plein XVII<sup>e</sup> siècle les traditions artisanales de ses ancêtres, maîtres taillandiers et tombiers, vécut à l'écart de l'art officiel. Il ne fit jamais partie de l'Académie, moins encore de l'équipe versaillaise. Il était cependant lié avec l'un de ses plus illustres représentants, puisque le 5 août 1678, il fut parrain d'un fils de Girardon, François, que l'on baptisa à Saint Germain-l'Auxerrois<sup>35</sup>.

Les quelques œuvres de lui que nous avons pu retrouver n'appellent point les grands qualificatifs. Sans doute est-il plus juste de parler à son propos de métier que d'art, mais d'un métier que les mots de vigueur et d'honnêteté suffisent à définir.

J. C.



FIG. 3. — MICHEL II BOURDIN. — Statue d'Amador de la Porte. Paris, Musée du Louvre. Phot. E. Mas.

RÉSUMÉ : *Notes on Michel II Bourdin.*

Until now the only works which could be attributed with certitude to the sculptor Michel II Bourdin were the monument over the tomb of François Le Gras which was commissioned in 1653 and erected in the Franciscan church at le Mans, where it remained up to the Revolution, and the restauration of the royal tombs in the abbey of Saint Germain des Prés, undertaken from 1656 to 1658.

It was also known that in 1688 he had been commissioned to complete the tomb of Jacques Douglas which was erected in the Saint-Christopher chapel of the church of the abbey of Saint Germain des Prés where it remains to this day.

Thanks to unpublished documents found in the National Archives, four new works now enrich the Catalogue of his *Oeuvre*. They are the bust of Charles Brulart, Seigneur de Léon, in the museum of Versailles (1640), the two statues of René de Wignerod and Françoise Duplessis in the chapel of the château de Glénay in Poitou (1641), and finally the statue of Amador de la Porte, attributed until now to Michel I Bourdin, his father, and which is the property of the Louvre (1647.)

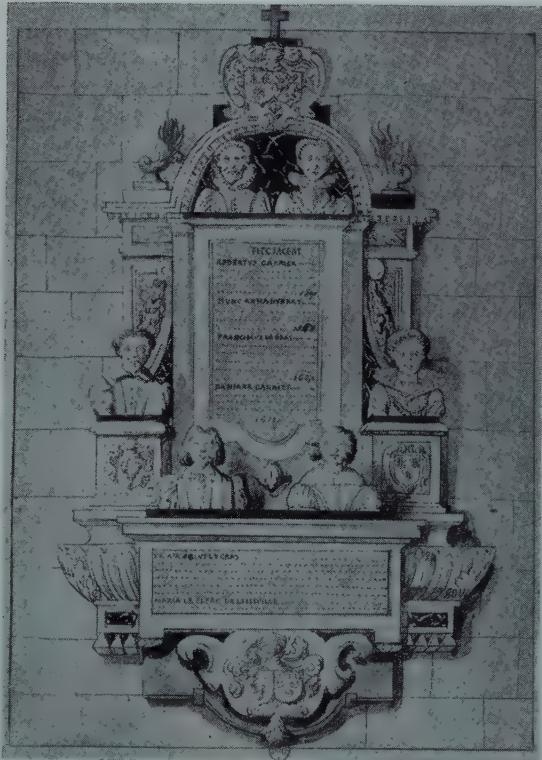


FIG. 4. — MICHEL II BOURDIN. — Tombeau de François Le Gras et de la famille, élevé dans l'église des Cordeliers du Mans. Paris, B.N., Est. Collection Gaignières.

## NOTES

1. Paul VITRY, *Deux familles de sculpteurs de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, les Boudin et les Bourdin*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1897 (t. 1), pp. 149-158.

2. Un dessin de la collection Gaignières (fig. 4), nous permet d'imaginer ce monument, que décorent six bustes représentant : le poète *Robert Garnier* et sa femme *Anne Hubert*, *François Le Gras*, conseiller au Grand Conseil et sa femme *Diane Garnier*, leur fils *François Le Gras*, maître des requêtes mort assassiné pendant les troubles de la Fronde en 1652 et sa femme *Marie Leclerc de Lesseville*, et qui fut détruit à la Révolution. Les bustes furent épargnés ainsi que les épitaphes et les armoiries et restitués à M. *Le Gras du Luart* qui les fit placer dans la chapelle du château du Luart (Sarthe). Cf. Henri BOUCHOT, *Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières*, Paris, 1891, t. 1, p. 360, n° 2826 et Joseph GUIBERT, *Les dessins d'archéologie de Roger de Gaignières*, Paris, s.d., Série 1, pl. 959.

Le devis et le marché passés le 31 juillet 1653 par *Marie Leclerc de Lesseville* avec Michel Bourdin, ont été publiés par J. GUILFREY dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, 3<sup>e</sup> série, 1894 (t. X), pp. 359-367.

J. GUILFREY, *Note sur la restauration de la tombe du roi Childebert au XVII<sup>e</sup> siècle par le sculpteur Michel Bourdin*, dans *Bulletin de la société nationale des Antiquaires de France*, 1887, p. 109.

3. Mlle SAINTE-BEUVE, *Le tombeau de Jacques Douglas à Saint-Germain-des-Prés*, dans *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1932, pp. 53-61.

4. A. JAI, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, 1867, pp. 271-272.

5. PIGANIOL DE LA FORCE, *Description historique de la ville de Paris et de ses environs*, Paris, 1765, t. IV, p. 345.

6. Michel Bourdin est né à Orléans sur la paroisse St-Marceau. Il est impossible de déterminer avec exactitude la date de sa naissance, les registres de baptême de cette paroisse, entre 1577 et 1588, ayant disparu. Cf. Mme Jacqueline PRUVOST-AUZAS, *Artistes orléanais du XVII<sup>e</sup> siècle*, Musée des Beaux-Arts d'Orléans, 1958, pp. 23-32.

7. Arch. nat., Minutier central, Etude XCI, liasse 287 (8 novembre 1650).

8. Le seul document que nous ayons pu retrouver et où les signatures du père et du fils apparaissent côté à côté (fig. 5 et 6), est le contrat de mariage de

Michel II Bourdin passé le 8 septembre 1642 (Arch. nat., Minutier central, Etude VI, liasse 232).

9. Actuellement Quai Conti.

10. La rue de la Tisseranderie suivait à peu près le tracé de l'actuelle rue de Rivoli, entre la place Baudoyer et la place de l'Hôtel de Ville.

11. Cet artiste était le gendre de *Thomas Boudin* dont il avait épousé la fille Louise, le 25 février 1629. (Arch. nat., Minutier central, Etude V, liasse 72.) Son père Zacharie, son frère Bertrand étaient également maîtres sculpteurs et peintres. Le peintre *Jacques Linard* qui lui servit de témoin lors de son mariage était son cousin. Les quelques œuvres de lui dont nous avons retrouvé devis et marchés n'ont pas eu la chance d'être conservées. Une des plus célèbres était peut-être le monument funéraire de *Claude Gallard* qui fut érigé en la chapelle de la Résurrection de l'église de Saint-André-des-Arts (Arch. nat., Minutier central, Etude CVIII, liasse 77, 14 décembre 1636). Il mourut à Paris en avril 1648. Son inventaire après décès fut dressé le 15 de ce même mois (Arch. nat., Minutier central, Etude V, liasse 104).

12. Arch. nat., Minutier central, Etude LXVI, liasse 72 (16 août 1635).

13. Arch. nat., Minutier central, Etude LXXXIII, liasse 37 (30 novembre 1640).

14. A. L. MILLIN, *Antiquités nationales*, Paris, 1791, t. III, pp. 33-35, n° XXV, pl. 4, p. 28, fig. 3. (*Randonnette sculp.*).

15. Son épitaphe a été publiée par E. RAUNIÉ dans *Epitaphier du Vieux Paris*, Paris, 1890, t. 1, pp. 183-184, n° 284.

16. *Archives du Musée des Monuments français*, Paris, t. II (1886), pp. 36 et 192, t. III (1897), p. 192.

17. Arch. du Louvre, DD E/7, p. 29, n° 486.

18. Eud. SOULIÉ, *Notice du Musée Impérial de Versailles*, Paris, 1860, t. II, n° 1877. Buste en marbre. H. 0,52.

19 Abbé Henri GALLAIS, *Glénay, son vieux château, son église fortifiée*, Niort, 1936, pp. 363-370.

20. Arch. nat., Minutier central, Etude VIII, liasse 654 (5 mars 1641).

21. Cité par Henri GALLAIS, *op. cit.*, pp. 363-370.

22. Paul VITRY, *op. cit.*, pp. 16-18.

23. Arch. nat., Minutier central, Etude CVII, registres 140, f° 122 et 142, f° 445 (19 février 1633 et 13 mai 1634).

24. Arch. nat., Minutier central, Etude CV, liasse 687 (8 mars 1647).

Il convient de remarquer que, lorsqu'en 1661 Charles de La Porte fit exécuter le monument funéraire de la famille de Cossé Brissac dont le Musée du Louvre conserve certains fragments (cat. 1922, n° 1397), il ne s'adressa pas à Michel II Bourdin, mais à Etienne Le Hongre. Marché et devis sont conservés aux Archives nationales, Minutier central, Etude CV, liasse 746 (7 avril 1661).

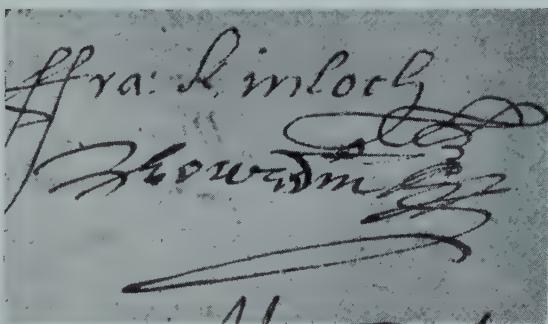


FIG. 5. — Signature de Michel I Bourdin.  
Marché du 3 juillet 1646. Paris, Archives Nationales  
(LXVI, 105).

25. PICANIOL DE LA FORCE, *op. cit.*, t. IV, pp. 345-348.

26. Un dessin de la collection Gaignières et un croquis de Saint-Aubin nous ont conservé le souvenir de ce monument. Cf. Henri BOUCHOT, *op. cit.*, t. II, p. 102, n° 4507 et E. DACIER, *Gabriel de Saint-Aubin*, Paris 1931, t. II, n° 1068 (p. 201).

27. L. COURAJOD, *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des Monuments français*, Paris, 1878, t. 1,

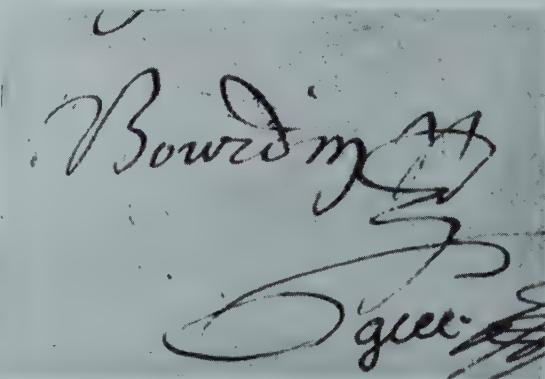


FIG. 6. — Signature de Michel II Bourdin. Marché du 8 mars 1647. Paris, Archives Nationales (CV, 687).

p. 55. *Archives du Musée des Monuments français*, Paris, t. II (1886), p. 159 et t. III (1897), p. 176.

28. Arch. du Louvre, DD F/7, p. 23, n° 409.

29. Eud. SOULIÉ, *op. cit.*, t. II, p. 62, n° 1876. Statue à genoux, marbre. H. 1,46.

30. Paul VITRY, *Catalogue des sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des Temps modernes*, Paris, 1922, *Deuxième partie*, n° 976.

31. Musée de Versailles, V 3506, MV 8032.

32. Marché passé le 3 juillet 1646, par devant Pasant. Arch. nat., Minutier central, Etude LXVI, liasse 105.

33. Arch. nat., Minutier central, Etude XCIV, liasse 51 (8 août 1678).

34. Actuellement rue du Temple.

35. A. JAL, *op. cit.*, p. 272, et P. FRANCATEL, *Girardon*, Paris, 1928, pp. 38 et 43.

# C O R R E S P O N D A N C E

To THE EDITOR OF THE *Gazette des Beaux-Arts*  
140, Faubourg Saint-Honoré,  
PARIS (7<sup>e</sup>), France.

October 9, 1959

Sir:

My attention has been called to an unsigned article, "Goya's Portrait of the Marquesa de Santa Cruz", in the issue of the Los Angeles County Museum's *Bulletin of the Art Division* published as No. 1 for 1958, though actually printed in May 1959. Concerning this portrait, recently acquired by the museum, the article endeavors to "set down all that is known about the picture, its discovery, history, subject, iconography, condition, technique, and date of execution".

The article mentions the two publications in which the picture has previously been discussed; one of them is my study, "Goya and his Pupil María del Rosario Weiss", which appeared in the issue of the *Gazette des Beaux-Arts* corresponding to May-June 1956, though actually printed in March 1958<sup>1</sup>. In this study I took issue with the one scholar who had supported the attribution of the Los Angeles *Marquesa de Santa Cruz* to Goya which had been suggested by the late Duke of Alba, an almost life-long president of the Board of Trustees of the Prado Museum. In 1952, when the painting was published as by Goya, it was unqualifiedly stated to be one of the pictures captured by General Wellesley, later Duke of Wellington, from Joseph Bonaparte at the battle of Vitoria in 1813. In my article I had accepted this statement as fact, which would "automatically" rule out the possibility that María del Rosario Weiss

(born in 1814) could have been the painter of "this curious picture". As for the painting itself, I characterized it as a "maladroit copy, with some variations", executed by an unknown painter after the portrait of the Marquesa de Santa Cruz painted by Goya in 1805, now at the Félix Valdés collection, in Bilbao—a truly superb work, as anyone who has seen it in the original cannot fail to acknowledge.

The *Bulletin* of the Los Angeles County Museum now discloses, however unintentionally, that there is no evidence whatsoever that the portrait recently acquired by that museum was actually among the pictures captured by Wellington from Joseph Bonaparte in 1813. It would seem that it was almost a full century after Wellington's death that the picture was first noticed in his descendants' collection. The *Bulletin* article makes it plain that not a single work by Goya, or any portrait of the Marquesa de Santa Cruz, was mentioned in the list of captured paintings drawn up in 1814, nor, it would seem, in any other of Wellington's papers. Consequently, if the first Duke of Wellington, who died in 1852—nine years after María del Rosario Weiss,—acquired the painting, as he may have, there is no indication of when, where, how, or from whom he got it.

Of the article in which I express the view that the painting is not by Goya, the *Bulletin* says that "strangely" it appeared in the *Gazette des Beaux-Arts*, "and in a specially distributed reprint, precisely at the time the painting was being purchased" (i. e. 1958). The reference can only be to those reprints which, as author, I ordered from the *Gazette des Beaux-Arts*, and I naturally sent to friends, colleagues, etc.

The *Bulletin* of the Los Angeles County Museum does not state, nor do I care to know,

1. Elisabeth du Gué Trapier has recently studied the portrait of the Marquesa de Santa Cruz painted by Goya in 1805 and now at the Félix Valdés collection, in Bilbao, Spain. See: *Studies in the History of Art Dedicated to William E. Suida*, London, 1959, pp. 370-371.

when it "precisely" was that "the painting was being purchased". But I do know and care to state a few facts which, unfortunately, are missing from the *Bulletin's* account of "all that is known about the picture, its discovery", etc.

I had seen and examined this painting on two separate occasions, first in 1951 and again in 1957. The first time, I did so at the request of the Wildenstein Gallery; the second time, at the request of the Rosenberg & Stibel Gallery. On each of these occasions I expressed the unequivocal opinion that the attribution of this painting to Goya was unacceptable.

On October 31, 1957, Mr. Saemy Rosenberg, of Rosenberg & Stibel, Inc., New York City, had written to me as follows :

*Returned from my trip to Europe, I would like to inform you that I bought a few paintings of the Spanish School which I want very much to show you.*

*Therefore, I would be grateful if you would favor me with your visit. I would appreciate your letting me know in advance so that I am sure to be here when you come.*

As it happened, one of the paintings was the same portrait of the *Marquesa de Santa Cruz* which I had examined in 1951. After examining it once more, I found no reason to modify the conclusion which I had reached six years earlier. Still I was glad of the opportunity of seeing the painting again, since the article in which I expressed my views on it was then in the press.

On November 14, 1957, Mr. Rosenberg wrote again, this time to thank me for my readiness to give him the benefit of my "knowledge and advice". However, he explained that, in view of assurances that he had in the meantime received from other sources, he felt entitled to label the painting in question as by Goya. Since those assurances had been, according to Mr. Rosenberg, orally expressed by other people eight months earlier and only recently conveyed to him by another person, I shall not cite them. Obviously such hearsay reports should be authenticated and reviewed through address to the original persons involved. For instance, a

British historian of art mentioned by Mr. Rosenberg as one who "has seen the picture and is going to publish it as by Goya", has not done so at least in the two years which have elapsed.

Mr. Rosenberg closed his letter with the following paragraph :

*I know that all this will not influence your personal opinion; however, I felt I should let you know these facts and the reasons why I feel entitled to offer this painting as an original by Goya.*

In my letter of November 18, 1957, answering Mr. Rosenberg, I restated my final position as follows :

*As you know, whenever you have requested my opinion on a painting, I have given it to you as a matter of courtesy, with the one understanding that it should be quoted accurately. But, needless to say, you are always free to quote whatever other opinions you may have gathered.*

*As I explained when you mentioned the Wellington "Marquesa de Santa Cruz", I had examined this picture years ago and I had then come to the conclusion that it was an old, rather maladroit, copy after Goya's original portrait, now in the Valdés collection. After again examining the painting at your gallery a couple of weeks ago, I saw, you will recall, no reason to modify that conclusion.*

*As I mentioned to you, I express my opinion on the Wellington painting in an article which is now at the printer's. I shall, of course, keep my promise to send you an off-print of it.*

*I know that, as in the past, you will quote my opinion accurately, even though in this instance you feel entitled, as you say in your letter, to agree rather with the opposite favorable views which have been reported to you."*

Truly yours,  
José LOPEZ-REY.

# OMMAIRE

# CONTENTS

## ORGES WILDENSTEIN :

*L'abbé de Saint-Non, artiste et mécène* . . . . . p. 225

*The abbé de Saint-Non, Artist and Maecenas* . . p. 225

## NYS SUTTON :

Critique et historien d'art : *Les divers courants de l'art à Rome au XVIII<sup>e</sup> siècle* . . . . . p. 245

Art Critic and Historian: *Cross Currents in eighteenth century Rome* . . . . . p. 245

## P. DE MIRIMONDE :

Président à la Cour des Comptes, Membre du Conseil des Musées : *Pierre-Nicolas Legrand, peintre franco-suisse* . . . p. 263

President à la Cour des Comptes, Membre du Conseil des Musées : *Pierre-Nicolas Legrand, a Franco-Swiss painter* . . . . . p. 263

## AN COURAL :

Assistant au Musée de Versailles : *Notes sur Michel II Bourdin* . . . . . p. 279

Assistant Curator, Musée de Versailles: *Notes on Michel II Bourdin* . . . . . p. 279

## RÉSPONDANCE

## CHRONIQUE DES ARTS

### produit sur la couverture :

La Galerie du Cardinal Valenti Gonzaga, par P. Pannini, 1749. Hartford, Wadsworth Atheneum. Phot. G. F. N., Roma.

### Reproduced on the cover:

The Gallery of Cardinal Valenti Gonzaga, par P. Pannini, 1749. Hartford, Wadsworth Atheneum. Phot. G. F. N., Roma.

A PARAITRE PROCHAINEMENT : *La Trinité d'André Roublev*, par Victor LAZAREFF; *Documents inédits sur le triptyque de l'Annonciation d'Aix*, par Jean BOYER; *Seurat and Emile Verhaeren; unpublished letters*, par Robert L. HERBERT; *Une Esquisse de Franz-Anton Maulbertsch au Musée de Tours*, par Boris LOSSKY; *Ingres graveur*, par Heinrich SCHWARZ; *La Genèse du portail de la Chartreuse de Champmol*, par Pierre QUARRÉ.

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*publiée mensuellement  
depuis 1859*

ABONNEMENT ANNUEL (1959)  
France, Union Française : 5.600 F

PRIX DU NUMÉRO :  
France, Union Française : 700 F

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly  
Since 1859*

SUBSCRIPTION PRICE (1959)  
\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly

SINGLE COPY :  
\$ 2.00 or 15/-

## RÉDACTION

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS-VIII<sup>e</sup> — ELYsées 21-15  
19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. — TRAFALGAR 9-0500  
147 NEW BOND STREET, LONDON, W.1. — MAYfair 0602

## ADMINISTRATION

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE  
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS-VI<sup>e</sup> — DANton 48-64

## ABONNEMENTS ET VENTE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE  
DÉPARTEMENT DES PÉRIODIQUES  
1, PLACE PAUL-PAINLEVÉ, PARIS-V<sup>e</sup> — ODEon 64-10  
COMpte CHÈQUES POSTAUX : PARIS 392-33

AVIS IMPORTANT. — Les demandes en duplicata de numéros non parvenus à destination ne pourront être admises que dans les quinze jours suivant la réception du numéro suivant. — Il ne sera tenu compte d'une demande de changement d'adresse que si elle est accompagnée de la somme de cent francs.